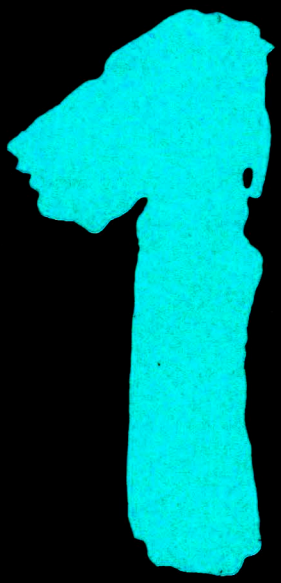
ISSN 0130-6405

92



# ИСКУССТВО КИНО

# ЖИЗНЬ И СМЕРТЬ ЛАВРЕНТИЯ БЕРИЯ

Производство АСК
Автор сценария
Татьяна Меньшикова
при участии
Антона Антонова-Овсеенко,
Гурама Мамулия,
Валерия Тура.
Режиссер Нина Соболева

ПРЕДСТАВЛЯЕТ АСК ПРЕДСТАВЛЯЕТ

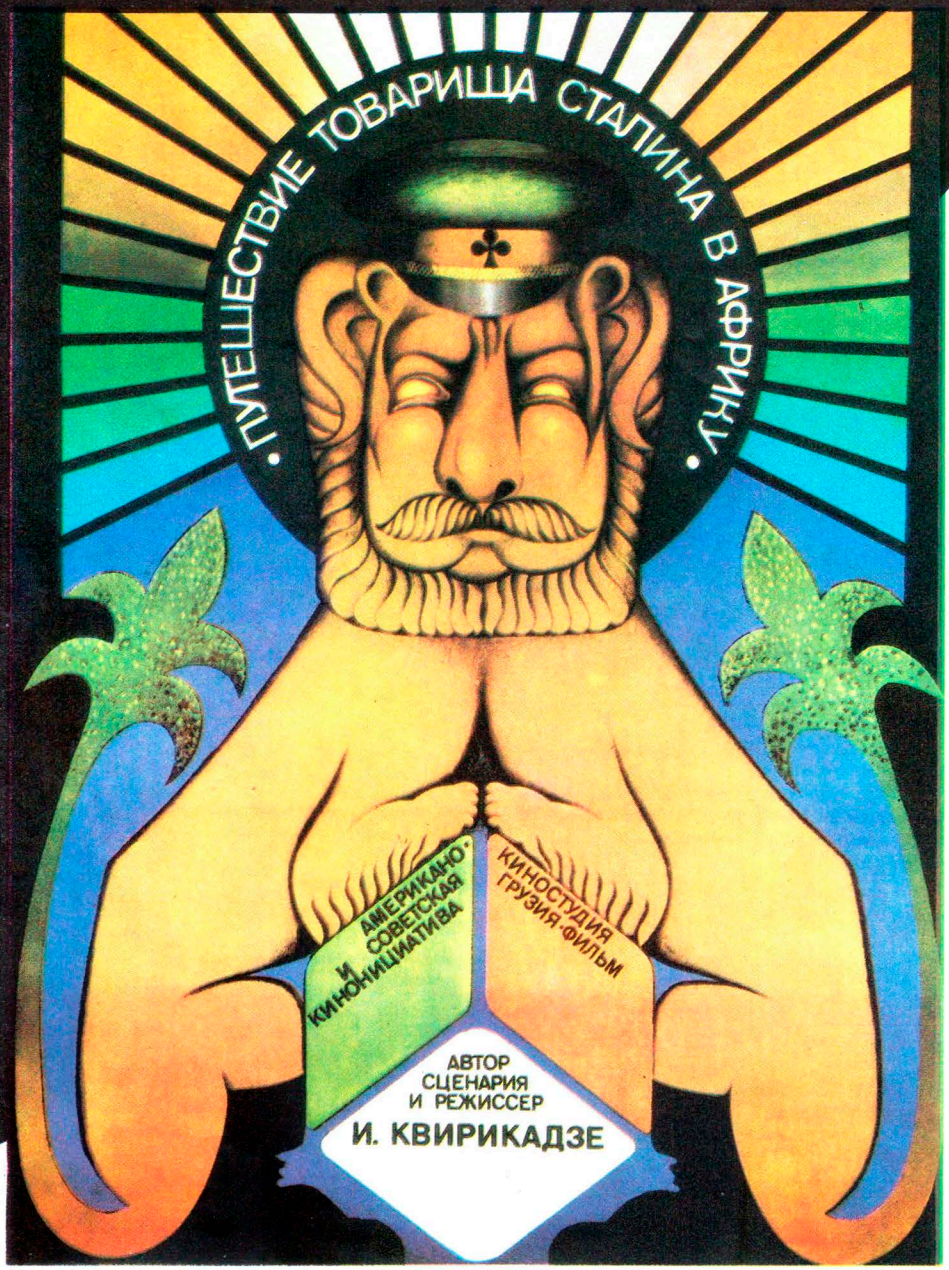
Производство АСК
при участии киностудии «Ленфильм».
Авторы сценария
Павел Финк, Семен Аранович.
Режиссер Семен Аранович

# БОЛЬШОЙ КОНЦЕРТ НАРОДОВ

Производство АСК,
студии «Троицкий мост»
(ассоциация «Ленфильм»)
и «МК-2 Продюксьон» (Франция).
Автор сценария и
режиссер Павел Лунгин.
Премия за режиссуру
на Каннском кинофестивале
1990 года

# ТАКСИ-БЛЮЗ

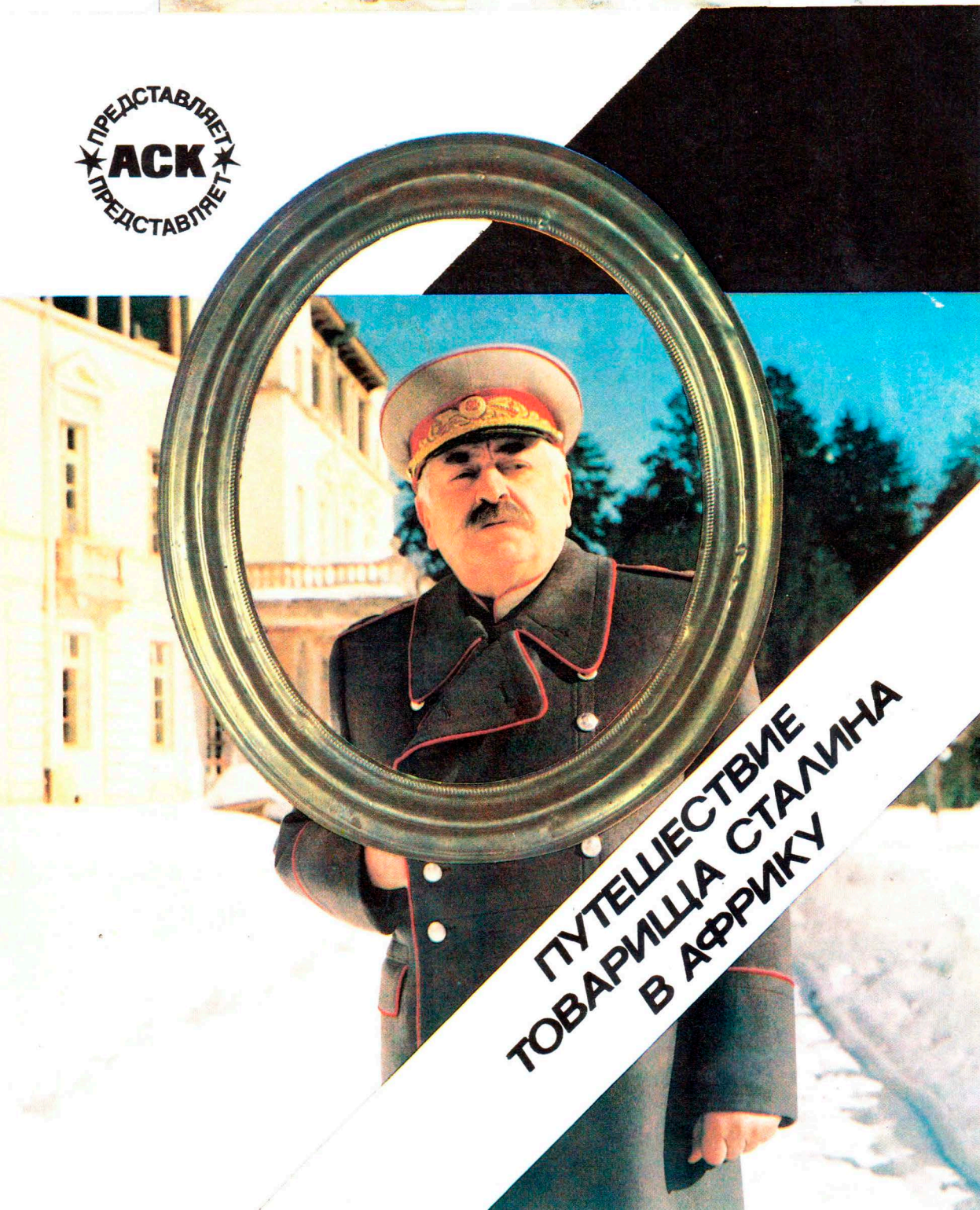
ПРЕДСТАВЛЯЕТ АСК ПРЕДСТАВЛЯЕТ




## Смотрите на экранах

**Производство АСК**
**и киностудии «Грузия-фильм».**
**Автор сценария и режиссер**
**Ираклий Квирикадзе.**
**С участием Рамаза Чхиквадзе,**
**Жанри Лолашвили,**
**Зураба Кипшидзе, Сосо Лагидзе,**
**Лены Костиной,**
**Григораса Карантинакиса**

ПРЕДСТАВЛЯЕТ
АСК
ПРЕДСТАВЛЯЕТ



ПРЕДСТАВЛЯЕТ АСК ПРЕДСТАВЛЯЕТ

# ПУТЕШЕСТВИЕ ТОВАРИЩА СТАЛИНА В АФРИКУ

# СЕМЬ ДНЕЙ ПОСЛЕ УБИЙСТВА

## Смотрите на экранах

Производство АСК,
киностудии «Азербайджанфильм»
и «Бронстин продакшн» (США).
Автор сценария
Рустам Ибрагимбеков.
Режиссер Расим Оджагов.
С участием Татьяны Лютаевой,
Фахраддина Манафова,
Донатаса Баниониса, Юрия Яковлева,
Элины Быстрицкой, Ольги Булановой

ПРЕДСТАВЛЯЕТ ★ АСК ★ ПРЕДСТАВЛЯЕТ

Ежемесячный журнал
Конфедерации Союзов
кинематографистов
Учредители: Конфедерация
Союзов
кинематографистов
и трудовой коллектив
журнала «Искусство кино»
Выходит с января
1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гульченко В. В.
(первый зам.
главного редактора)
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного
редактора)
Караганов А. В.
Карахан Л. М.
Левин Е. С.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Мурса Л. Г.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
(ответственный
секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Н. Э.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

# ИСКУССТВО КИНО

1 92

## Содержание

**Сюжеты и факты**

3 Четырнадцать. Письма графа Иллариона Владимировича Мусина-Пушкина

**„ИК". Избранная проза**

25 **Антанас Шкема.** Солнечные дни

**Вопросы и мысли**

55 **Александр Гельман.** 1992. Народ, начальство и мы

**Необязательные заметки**

57 **Борис Гройс.** Ленин и Линкольн — отношение к смерти

**Премьера „ИК"**

«Сады скорпиона»
61 **Сергей Лаврентьев.** Пески варана
66 **Олег Ковалов.** Фильм на фоне эпохи
70 **Елена Стишова.** За что я люблю ефрейтора Кочеткова
71 **М. Сулькин.** Заметка скептика

**Non-stop**

72 **Н. Сиривля.** В жанре мелкого безобразия
73 **Саша Киселев.** Это сладкое слово — «либерти!»
73 **Н. Цыркун.** ... Плюс либертизация?
74 **Я. Кучеров.** Рэмбо по прозвищу Зверь
75 **Сергей Лаврентьев.** Неотразимость мундира
76 **П. Ш.** Ой!
76 **Е. Стишова.** Интердевочка и Мона Лиза

**Аспект**

78 **Лев Рошаль.** Борис Пастернак и неигровое кино
88 **Зара Абдуллаева.** Сказкобыль
89 **Евгений Трубецкой.** «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке

**Мир души**

103 О святом Франциске Ассизском. Рассуждения о Стигматах

## Фильм в журнале

**110** **Пьер-Паоло Пазолини.** Теорема

## Теория, история

**124** **Казимир Малевич.** «Через чистую абстракцию к новой форме»

## Мемуары и публикации

**132** Живые импульсы искусства

## Сценарий

**140** **Михаил Богин, Рустам Ибрагимбеков.** Страсти по Маргарите

## Околичности

**169** **Жаклин Сталлоне.** Власть звезд

**174** **Фильмография**


In this issue:

Letters of Ilarion Mousin-Pushkin from the front of the first World war and Civil war **(p. 3)**
Antanas Shkema: "Sunny Days", the novel **(p. 25)**.
Alexandr Gelman's article "1992. The People, the Authorities and Us" **(p. 55)**.
Boris Grois: Lenin and Lincoln — Approach to Death. The comparative analysis of Lenin's mummy and the wax figure of Lincoln **(p. 57)**.
Premiere of "IK": materials devoted to the new film "Scorpion's Gardens" made by Oleg Kovalov **(p. 61)**.
Non-stop: reviews of the new Soviet films **(p.p. 72, 73, 73, 74, 75, 76, 76, 76)**.
Lev Roshal: Boris Pasternak and documentaries **(p. 78)**.
Articles of Zara Abdoulaeva and Evgeny Troubeckoy deal with Russian folklore and Russian character **(p.p. 88, 89)**.
Saint Francesko d'Assisi **(p. 103)**.
Pier Paolo Pasolini: "Theorema" **(p. 110)**.
The script by Mikhail Bogin and Roustam Ibragimbekov: "Sufferings of Margarita" **(p. 149)**.
Jaqeline Stallone's book on astrology and stars of arts and politics **(p. 169)**.
Filmography **(p. 174)**.


Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Корректор Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319
ул. Усиевича, 9.
Телефон: 151-02-72
Сдано в набор 25.10.91
Подп. к печати 9.12.91
Формат бумаги 70×100 1/16
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25
усл. печ. л. 15,65, уч-изд. л. 17,6
усл. кр.-отт. 17,91
Тираж 50 000. Заказ 1069
Цена 1 р. 95 к. (по подписке),
2 р. 50 к. (в розницу).
Ордена Трудового
Красного Знамени
Чеховский полиграфический
комбинат
Министерства печати и
массовой информации РСФСР
142300, г. Чехов Московской
области
Издание Конфедерации Союзов
кинематографистов

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Рукописи не рецензируются
и не возвращаются



© Журнал
«Искусство кино», 1992

# Четырнадцать

## Письма графа Илариона Владимировича Мусина-Пушкина

2.XI.1919
Для чего и зачем? Этот вопрос является самым важным и живым.
Россия в будущем как результат сильного прошлого. Весь смысл — Россия. Это ответ на первый вопрос.
Если это так, то все для сего. Монархия для России, а не наоборот.
«Честь и работа», воздержание и энергия. Развитие воли.
*Запись в тетради И. Мусина-Пушкина*

В конце июля 1991 года я нечаянно узнал о существовании писем моего дяди (по линии матери) графа Илариона Мусина-Пушкина. Разбирая семейный архив, их нашел мой двоюродный брат Владимир Владимирович Мусин-Пушкин и передал мне. Он знал о существовании этих писем, а я узнал впервые.

В этих письмах было что-то не сравнимое с расхожими представлениями о белом движении: «Не падайте духом, поручик Голицын...» Была свежесть. Была чистота. Была доблесть. Было возвращение к реальной жизни реальных людей. К Илариону — брату моей матери Иты (Елизаветы Владимировны Голицыной, рожденной Мусиной-Пушкиной), к Варе — сестре Илариона (Варваре Владимировне Котлеровской, рожденной Мусиной-Пушкиной), к Владимиру — среднему брату Илариона, к Роману — старшему брату, к Марии Владимировне Мусиной-Пушкиной (рожденной Воронцовой-Дашковой) — матери Илариона, к их отцу — графу Владимиру Владимировичу Мусину-Пушкину, умершему в эмиграции, в Дубровнике в 1924 году. Это не были герои душещипательного романса. Это наша семья, ее подлинная история, неотрывная от истории России и вчера, и сегодня, и завтра.

В первый раз я приехал в Советский Союз в конце апреля 1991 года и 22-го ехал в такси по проспекту Маркса. Великий день. На всех домах грустно висели красные флаги в честь дня рождения основателя и вождя. Я сидел, погрузившись в собственные невеселые мысли, когда мой взгляд неожиданно наткнулся на четыре бело-сине-красных флага, российских флага. Белый, синий, красный — с этими цветами связана вся наша жизнь в эмиграции. Под российским флагом хоронят у нас всех военных. Хоронили и моего отца. Для нас это символ вечной России.

И вот с этим флагом стояли рабочие-шахтеры. Стало совершенно ясно, что произошел гигантский сдвиг — не в идеологии, а в людях. Значит — Россия жива. Наша вера, наша надежда — не миф, который утешал в эмиграции. Возвращение оказалось возможным. И смерть тех четырнадцати юнкеров, среди которых был и дядя Иларион,— не напрасной.

В предисловии к книге, написанной отцом Илариона В. В. Мусиным-Пушкиным,— «Книге о счастье» — сказано:

«Если когда-нибудь эти письма попадут в руки стоящего на жизненном перепутье русского юноши, пусть послужат они ему толчком к завоеванию им своей доли счастья на земле.

Пусть окрыленный духом своих почивших геройски братьев, он смело приступает к строительству новой России, создавая все условия для счастья и своего и будущих поколений.

---

Печатается с частичным сохранением старой орфографии. Отдельной книгой письма И. Мусина-Пушкина выйдут в СП «Рюрик». Гонорар от изданий жертвуется на восстановление православных церквей.

**И если эти страницы оставят в душе и в памяти его хоть малейший след, пусть тогда молитвенно помянет он всех возлюбивших Родину больше жизни»**[1].

*Борис Голицын*

*Медон. Франция. 1991.*

**Юнкер Константиновского**
**Военного Училища**
**унтер-офицер**
**Граф Иларион Владимирович**
**Мусин-Пушкин**
**убит в рядах славного училища на**
**Крымском фронте.**

(Новороссийск, «Великая Россия», № 340. Суббота, 25 Января 1920 года.)

Начальник и все чины Константиновского Военного Училища с глубокой скорбью извещают о кончине павших смертью храбрых юных героев, защитников Крыма, в доблестной атаке против большевиков 15 Января с. г. младшего офицера училища капитана **Александра Федоровича Легина**, фельдфебеля барона **Николая Штакельберга 1-го**, портупей-юнкеров графа **Илариона Мусин-Пушкина** и **Константина Иловайского**; юнкеров: **Евгения Власова, Ивана Ершова, Леонида Подборского, Николая Бубликова, Анатолия Рекса, Ивана Дмитриевского, Владимира Скасырева, Петра Алексеева II, Яна Грубе** и **Сергея Рудникова**, чистые души свои с радостью положивших за счастье беззаветно любимой ими Родины.

Вынос тела с Феодосийского вокзала состоится во вторник 28 Января в 9 ч. утра в Городской Собор, где будет отслужена заупокойная литургия, после чего тела будут преданы земле в братской могиле на православном кладбище.

Гулькевичи. 1 Февраля 1919 г.

Милый Папà!

Извини, что не писал. Недавно получили письма от братьев и очень обрадовались, так как с приезда ничего о них не знали. Сегодня Михайла[2] уехал в Ессентуки вместе с здешним поваром. Мы долго думали ехать нам в Екатеринодар с Шереметевыми или нет, но потом совместно с дядей[3] решили не ехать, так как накануне мы получили письма от Мамà, затем телеграмма от тети Иры[4] была, только о ее детях. Мы здесь ездим верхом, травим зайцев и много времени проводим на улице. Пожалуйста, напиши братьям, что я их целую. Прости за то, что пишу карандашом. Крепко целую Тебя и Мамà.

Ларюшка

[1] Главы из книги Вл. Мусина-Пушкина будут опубликованы в «Искусстве кино», 1992, № 2.

[2] Буфетный мужик.

[3] Иларион Илларионович Воронцов-Дашков.

[4] Ирина Илларионовна Шереметева.

Гулькевичи. 19 Февраля 1919 г.

Милый Папà!

Прости, что не писал так долго, постараюсь сегодня написать побольше. Мы все здоровы, сыпной тиф проник и сюда, и на заводе есть случаи, но пока, Слава Богу, положение не угрожающее. На Романовском хуторе эпидемия очень сильна. Очень благодарим за камфору, которую мы на себя навесили. Пишу карандашом, ибо чернил нет. Надеюсь, что ты и Мамà здоровы, и братья также. На днях приехал Мстислав Николаевич (брат Графини), у которого был сыпной тиф, он занимает важную должность по артиллерии. Газет за последнее время опять нет, читал лишь от 17-го, интересно, чем кончится скандал со скандальной резолюцией в Раде, которая напоминает большевистские выкрики «борьба против контр-революционеров, спекулянтов и прочей сволочи». Приятно было получить известие о Борисе Голицыне — не слышно ли что-нибудь о тете Кате Мирской, в газетах было о сильном бое в Люботине. Отсюда была оказия в Москву и Петербург, но мы не писали, так как не знали адреса никого, всех, наверно, выселили, уж лучше, чтобы о нас никто не знал, чем, может быть, из-за письма подвергать опасности кого-нибудь. Прости за слог, я совсем разучился и думать, и писать. Здесь несколько дней была дивная весенняя погода; прилетели скворцы и 14-го жаворонки, но и те, и другие сильно ошиблись, с их прилета подул ужасно холодный, степной ветер и сегодня превратился в ураган со снегом. Встаю я поздно, кроме дней, когда охота или травля, часто ездим верхом, за февраль охотились меньше, так как лишь до 1-го можно. Сегодня приехала Анна Тимофеевна, которая говорит, что Вас видела. Напишу следующий раз письмо братьям. На масленице наедались блинами, теперь постимся (без мяса). Кубань очень красива и ее берега, но от остальной местности можно с ума сойти. Больше ничего не могу придумать.

Крепко мы все тебя и Мамà целуем. Да сохранит Вас Господь.

Твой Ларюшка

26 Февраля 1919 г.

Милая Мамà!

Сегодня мы получили твое письмо о ранении Володи. Слава Богу, что оно легкое. Бог даст, и Роман будет жив и невредим. Очень интересуемся судьбой, то есть местом Папà. Письмо везет Др. Тимофеев, который приехал с Мстиславом Николаевичем. У нас весна, хотя сегодня вновь пошел снег; собирали подснежники и крокусы. Помнишь, как мы собирали в Ессентуках? [...]

Крепко тебя и Папà целую. Да сохранит Вас Господь.

Надеюсь, скоро увидимся.

Ларюшка

Гулькевичи. 2 Марта 1919 г.

Милая Мамà!

Очень благодарю тебя за письмо от 28 февраля. Как приятно было читать то, что ты писала про братьев. Надеюсь, мы скоро увидим Володю, если он едет в Екатеринодар. У нас чудная весна, вчера было более 25 градусов на солнце; весь день мы провели в седле, причем я скатился в канаву, но не без лошади, все обошлось вполне благополучно. Сегодня после большого перерыва получили газеты, очень трудно в них разобраться, не имея пяти предыдущих номеров и, наверно, пяти будущих. Из этих газет мы поняли об опасности Мелитополю и Крыму, про что писал Папà. Передай, пожалуйста, Папà, что письмо я получил и очень за него благодарю. Крепко Папà и тебя целую. Да сохранит Всех Господь.

Ларюшка [...]

Гулькевичи. 4 Марта 1919 г.

Дорогой Володя!

Надеюсь, что письмо тебя застанет в Чаире. Как твоя рука, если можешь, опиши все подробно. Слава Богу, что тебя сохранило от худшего. Бедный Бибиков, Тучков и другие, какие они были симпатичные и хорошие. Мы около двух месяцев живем на заводе, но скоро переедем в Екатеринодар, куда ждем и тебя. Приятно было читать о действиях полка и твоих с Романом. У нас было известие от тети Сандры[5], что ты у нее был и чувствуешь себя хорошо. Мы здесь

[5] Александра Илларионовна Шувалова — тетка Илариона. Умерла в Париже.

травим, ездим верхом на охоту и проводим время на воздухе. Была здесь весна, а теперь буран. На донском фронте лучше, но все же очень серьезное положение. Мамà и Папà здоровы, мы тоже. Крепко целую. Да сохранит тебя Господь. Поцелуй Шереметевых, тетю, дядю.

Ларюшка

Ита, крепко тебя целует.

Гулькевичи. 8 Марта 1919 г.

Дорогой Папà!

Третьего дня Михайла заболел сыпным тифом, температура высокая, сердце слабое, доктор говорит — склероз. Заразился он в дороге. Вино здесь есть. Из газет узнали о взятии Мелитополя, очень грустно, а для нас вдвойне. Судя по карте, Роман находится на перешейке. Пишу тебе письмо под звуки «Лунной сонаты» Бетховена, очень красиво. Писали Володе в Чаир, не знаю, застанет ли его там письмо. Известия опять нехорошие с фронта, кризис, видимо, затягивается. Бог даст, это перелом к победе. Ужасно досадно, что Уральцы не подошли к Царицыну полтора месяца назад. Есть ли какие-нибудь известия из Москвы или Харькова? Надеюсь, Вы здоровы, мы все крепко тебя и Мамà целуем.

Христос с Вами. Ларюшка

*7 Февраля 1919 г.*

*Милый Папà!*

*Прости, что давно не писал, но не было случая, а по почте все равно что не писать. Пишу тебе карандашом, так как нет чернил. Поздравляю Тебя с днем рождения.*

*По-моему, не стоит сейчас перебираться в Крым, лучше, если возможно, останьтесь некоторое время на Кубани, все же вернее. Сегодня Володя произведен в унтер-офицеры, им довольны, он здорово старается, но служить ему, бедняге, все же тяжело, жить приходится в казарме, но питается он из офицерского собрания, он здорово устает и периодически ослабевает, тогда Коссиковский, который очень с ним мил, переводит его на неделю примерно на отдельное житье и освобождает от нарядов, сейчас вид у него бодрый, и он совершенно здоров. Я тоже здоров да и не болел, не хочу сглазить, но пока меня ничего не берет и в грязь и по 17-градусному морозу гуляю с пальцами наружу, так как мои сапоги окончательно развалились, теперь получил английские ботинки, невероятно большие, но по крайней мере сухо и тепло. Когда я решил вернуться в поручичий чин, я руководствовался не уважением товарищей, так как об этом и речи не было и меня убеждали даже остаться штаб-ротмистром, а просто чисто техническими неудобствами, так как я становился старше многих старших меня. Ларюшка мне писал, что он ждет только возвращения Мамà, чтобы поступить в Армию, ради Бога, не позволяй ему этого, его черед придет в свое время, а сейчас, когда еще ничего не ясно, когда еще приходится творить армию и черт еще знает, что из этого получится, пускай дети сидят дома. Работы у нас много, работы нервной и ответственной, формирование идет сравнительно туго, так как многого еще нет, например, седел и даже, как ни странно, винтовок, а с другой стороны, все время разные экскурсии, карательные экспедиции, что, конечно, отнимает массу времени от обучения людей, которые почти все бывшие солдаты, но пехотные. Лошадей достали отличных — во время войны, так уже в 16 году в полку таких не было, людей сейчас в эскадроне у нас человек 70, наполовину и даже больше очень хороший состав добровольцев и колонистов, ну, а остальные — вопрос. Что очень тяжело, что у нас совсем нет офицеров и каждому из нас приходится работать по меньшей мере за четверых. Мы очень рассчитываем, что в скором времени появятся Пашков, Гога и Г. Менгден, если увидишь кого-либо из них, передай, пожалуйста, то, что я тебе пишу. Положительно нет днем минуты свободной: с 7 часов утра и до 8 вечера на ногах с высунутым языком, нас тут офицеров с Косиковским 6 человек: два брата Толстые, Безобразов, Рогович и я. Спешу кончить, так как Веселовский, синий кирасир, едет завтра на рассвете, и надо ему снести письмо сейчас, а уже поздно. Володя и я крепко-крепко всех целуем.*

*Христос с Вами, Роман*

*П. С. Ларюшку не пускайте ни за что.*

*11 Февраля 1919 г.*

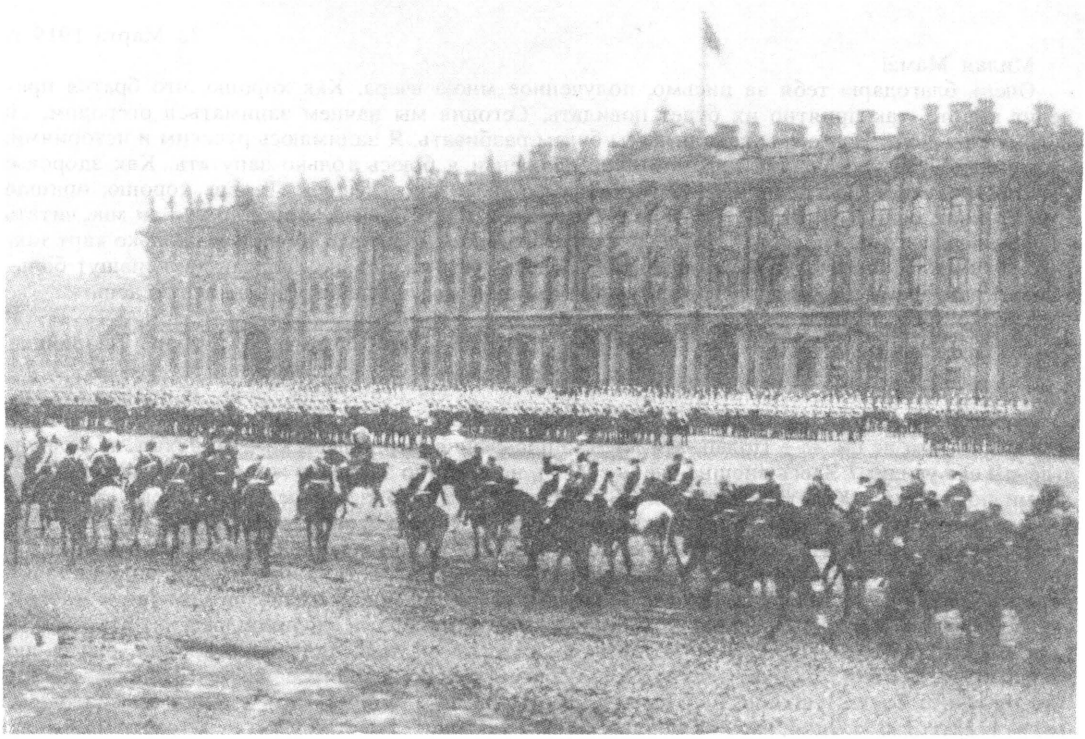
*Милый Папà!*

*Пишу тебе два слова. Завтра едет Толстой в Новороссийск и Екатеринодар, будет здесь он примерно через месяц. Не успел отправить Тебе письмо с Веселовским, его повезет Толстой.*

*Большая просьба не присылать много вещей, так как много возить трудно, а все необходимое у меня есть и многое получил казенного. Подождите переезжать в Крым, так как место совсем не верное, лучше всего было бы поселиться на Кавказском побережье. Не пускай, пожалуйста, Ларюшку в армию, правда, успеет. Денег у нас много, я получаю больше 600 р. в месяц, так что хватает с излишком, и своих денег не трачу.*

*Володя и я крепко вас всех целуем. Христос с вами.*

*Роман*



*Петербург. Парад на Дворцовой площади. Из семейного архива Голицыных*

Гулькевичи. 8 Марта 1919 г.

Дорогой Роман!

Извини, что не писал. Ты писал Папà, что меня нельзя пускать, я и сам знаю, что теперь это не выйдет, но, думаю, меня не будут задерживать через некоторое время, так как большинство моих сверстников служат и давно. Ведь мне почти 17 лет, и неужели ты думаешь, что я не могу держать крепко винтовку. Конечно,— это не развлечение, но вспомни, сколько было партизан от 12 лет. И какие партизаны! Как только мне представится случай и причины, я буду просить и знаю, Папà меня удерживать не будет, это видно из того, что ни тебе, ни Володе не мешали поступать в Армию. Ты пошел на Войну 18 лет, когда не было надобности, теперь же время другое, лета мои почти те же, что и твои в 14-м году, об обучении теперь не может быть и речи. Я тебя очень прошу писать обратное. Крепко тебя все целуем. Да сохранит Тебя Господь.

П. С. Михайла заболел сыпным тифом.

Ларюшка

Гулькевичи. 12 Марта 1919 г.

Милая Мамà!

Прости, что не написал с оказией, но узнал о ней слишком поздно. Оба письма мы получили. Действительно рана Володи очень счастлива, и приятно, что заживает нормально. Как смотрят в Екатеринодаре на события, мы опять несколько дней без газет. У Михайла вчера температура спала. Посылаем тебе фиалки и подснежники, здесь весна, но весна капризная. Когда приехали Поля и Феня[6], то места не оказалось, и они должны были уехать обратно, и лишь благодаря тете[7] они остались, она так энергично за это принялась, что им нашли помещение.

Крепко тебя и Папà целую. Да хранит Вас Бог.

Ларюшка

22 Марта 1919 г.

Милая Мамà!

Очень благодарю тебя за письмо, полученное мною вчера. Как хорошо, что братья приедут вместе, так приятно их будет повидать. Сегодня мы начнем заниматься огородом, он очень большой. Нам его вспахали, а мы будем разбивать. Я занимаюсь русским и историями, математику не трогаю, так как мой курс сложен и я боюсь только запутать. Как здоровье Папà, так тянет Вас повидать; «в гостях хорошо, а дома лучше». Теперь хорошо, пришло много книг, есть Л. Толстой, Гончаров, Тургенев и много других книг. Можно ли мне читать «Обрыв» и всего Л. Толстого? После долгих стараний нам удалось собрать несколько карт так, что мы можем следить за всеми фронтами. Здесь сеют уже давно (недели две), пашут большими тракторами в восемь плугов зараз, эти громады могут вспахать 14 десятин в день.

Крепко тебя и Папà целую. Да хранит Вас Бог.

Ларюшка

Гулькевичи. 25 Марта 1919 г.

Дорогой Папà!

Прости, что не писал с Полей, это письмо посылаю с Чернобыльским. Приехал ли Володя, где мы его увидим? Здесь внешне очень весело, но досадно за такую жизнь, и очень хочется с Вами повидаться. Как твои занятия? В газете читали, что ты секретарем нового общества. Как хорошо, что тебе удалось найти то, что тебя так интересует. Как поживает Роман, слава Богу, что на их фронте все благополучно, не так, как на других. В такое интересное время и нет газет, почта получается, как будто она раз в год. Видно, есть причины, коль издают такие краткие, но сильные приказы. Мы все здоровы и ведем праздную жизнь: читаем (книг много), гуляем, ездим верхом. Варя как-то бегала слишком много, и ей пришлось лежать часа 2, так как не хватило дыхания, но после вина, которое ей дали для подкрепления, она скоро оправилась. Все эти дни она чувствует себя совсем хорошо и много не бегает. Не известно ли что-нибудь о Васе Пушкине, про Киев в газетах пишут ужасы. Тетя и Дядя замечательно милы и ласковы. Извини, что так коряво пишу и так мало. Говеть будем на Страстной, чтобы всем вместе, иначе очень неудобно.

Крепко целую тебя, Мамà и Володю. Да хранит Вас Господь.

Ларюшка

Гулькевичи. 28 Марта 1919 г.

Дорогой Папà!

Прошу тебя и Мамà дать благословение на поступление в армию. Это не результат минутного настроения. Я думаю, что у меня хватит силы, чтобы это выдержать. Мы все здоровы. Крепко целую тебя, Мамà и Володю. Бог сохранит Романа, ему очень тяжело. Когда можно приехать?

Ларюшка

П. С. Михайла встал, но Феня заболела сыпным тифом. Поля приехала вчера.

Екатеринодар. 1 Апреля 1919 г.

*Милый мой Ларюшка!*

*Я вполне тебя понимаю и сочувствую твоему желанию и радуюсь ему, но очень прошу*

---

[6] Горничные

[7] Людмила Николаевна Воронцова-Дашкова

*тебя эту мысль отложить. Во-первых, теперь добровольцев моложе 17 лет не принимают, так что и формально тебе рано, а кроме того, тебе надо возмужать и окрепнуть, одного порыва хватит·не надолго. Мне говорили изюмцы, что с молодежью теперь беда — не стойка здоровьем и не выдерживает — Володя тому пример. Кроме того, теперь переживаем такое тяжелое время, что еще и твой уход был бы для нас с Мамà совсем не по силам. О Романе нет никаких вестей, только сегодня пронесся слух, что вся кавалерия отступила к Керчи, а что теперь ей велено наступать, что всегда хороший признак. Надеюсь, что это правда. После многих тяжелых дней сегодня наконец блестящая сводка. По всему фронту успех и местами большой (14 орудий, 40 пулеметов, 1000 пленных и т. п.), только одна неудача — они взяли станцию Богаевскую верстах в 50 от Новочеркасска, правда, на другом берегу Дона, и Плющик сказал, что это «инцидент». В Крыму что-то непонятное. После оставления Одессы, после эвакуации населения (в Новороссийске уже 22 000 человек) союзники нагнали в Севастополь столько судов и войск [...], что легко могли бы справиться с большевиками. Отношение англичан к предательству французов никому еще не известно и им самим тоже. Вся семья Воронцовых, Шереметевых и К° по слухам уехали с Императором в Марсель. В Новороссийске только Сашка и Анета*[8]*, которые все ждут своих детей. Они их оставили там и приехали за бриллиантами, которые нашлись. В Чечне все еще не кончилось, несмотря на поездку Деникина, кто-то опять полез уже после мира, в Сочи тоже было неспокойно и еще не ликвидировано. Зато у Колчака блестяще, и он скоро должен взять Вятку и Самару. Говорят, что уже отсюда снимают войска и посылают туда, на помощь бегущим большевикам. Нам до боли грустно быть с Вами врозь Страстную и Пасху, но здесь Вас поместить негде, и сами не уверены, останемся ли, так как Чинухина прогнали со службы и целый ряд историй с комнатами. Ехать за Вами не можем из-за неизвестности о Романе. Приходится теперь терпеть и не это. Занят я с утра до ночи без передышки, но еще не служу. Теперь занят моей же мыслью — перевозом буржуев в Сибирь, что всеми приветствуется. Трудно говеть при такой суете, но нельзя теперь думать даже о своем личном спасении — приходится работать для других. Я переехал сюда, так как приехала Графиня Уварова. Соскучился я о Вас всех страшно, но терплю. Мамà, конечно, очень волнуется и устает. Мое здоровье стало хуже, но сносно. Итак, Ларюшка, терпи и ты. Постепенно и слегка себя тренируй и закаляй силы и выносливость. Очень рад, что Вы сами стали учиться — у меня иногда прямо сердце переворачивается, когда думаю об этом. Радуюсь, что Михайла поправился. [...]*

*Крепко Вас всех целую. Христос с Вами. С наступающим Праздником. Все эти дни буду усиленно о Вас думать. Целую.*

*Папà*

Гулькевичи. 8 Апреля 1919 г.

Христос Воскресе!

Дорогой Папà, не знаю получил ли ты наши поздравительные письма., Тетя, Дядя и Мари поздравляют тебя, Мамà и Володю с праздником. Я уже тебе писал, прося и тебя,и Мамà разрешить мне поступить в армию, но ответа не получил. Дорогой Папà, ответь, чтобы мне знать, я очень прошу не мешать мне исполнить долг, уже много моих сверстников защищают родину, а я ничего не делаю. Мы две недели не получали вестей о Романе, как он, знаете ли Вы что-либо о нем? Дай Бог, он выйдет невредимым из всех ужасов. Мы живем по-прежнему, праздники проводим шумно. На днях в среду на Страстной в Армавире было выступление, но было подавлено тотчас же. У Вари был бронхит, который она скрывала и вынесла на ногах, вообще она, как всегда, не бережется. Погода теперь хорошая; ландыши зацветают, пионы цветут.

Крепко тебя, Мамà и Володю целую. Да сохранит Вас Господь.

Ита крепко целует всех.

Ларюшка

Гулькевичи. 10 Апреля 1919 г.

Милый Папà!

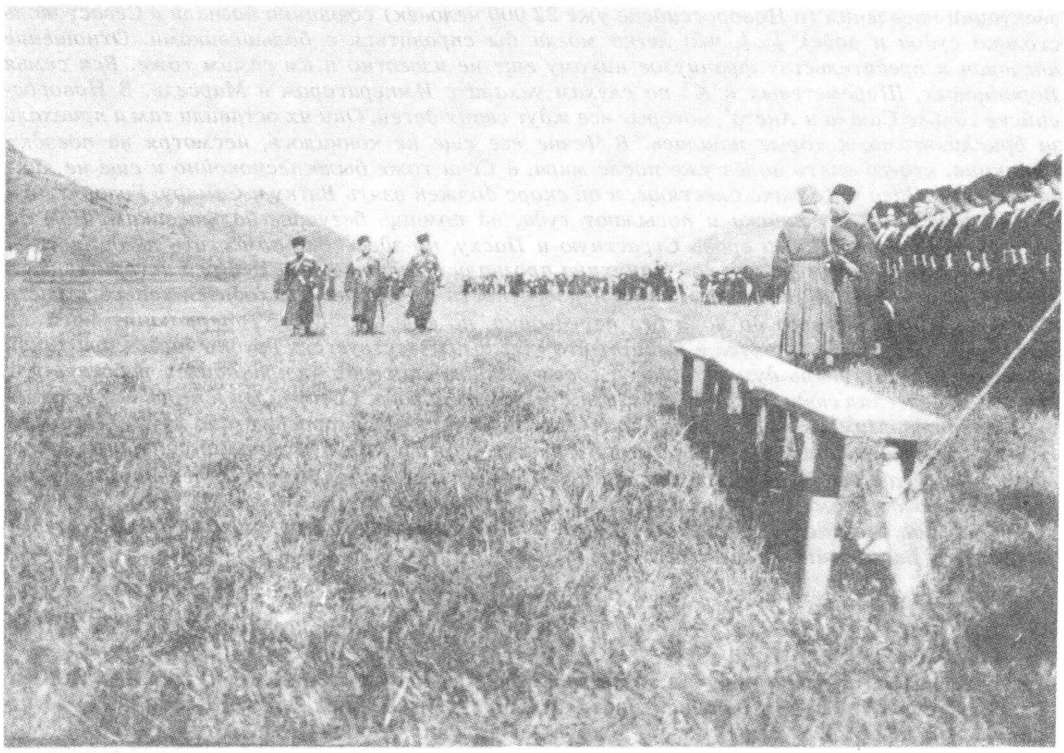
Вчера получили письмо от 1 числа. Я понимаю, что то, что я просил,рано, но мне не с кем было советоваться и не у кого спросить. Но я прошу к осени, когда мне будет 17 лет, разрешить это. Хотя ты и писал, что про Романа ничего не известно, но мы подбодрились и надеемся

[8] Александра Илларионовна и Анна Илларионовна Воронцовы-Дашковы.

скоро получить хорошую весть. Про Крым тут рассказывала г-жа Боровская, которая оттуда приехала, всякие ужасы, говорит, что это скандал и позор. Неприятно, что твое здоровье хуже, это, наверно, от пищи. А как здоровье Володи, нехорошо, что его ранило не в ту руку и не может писать. Очень грустно было первый раз провести Пасху отдельно, но если нельзя, делать нечего. Мы очень заинтересовались, почему на твоем письме была печать «Ольгино», а письмо из Екатеринодара. Победы на Дону, кажется, очень пугают большевиков. Две их дивизии были разгромлены совершенно у Каменской и Репной. [...]

Мы все крепко тебя, Мамâ и Володю целуем. Да сохранит Вас Господь.

Ларюшка



*Лейб-казаки. Парад. Из семейного архива Голицыных.*

Екатеринодар. 27 Апреля 1919 г.[9]

Милая Мамá!

В отпуск я не приеду, так как, во-первых, я лежу в лазарете потому, что, играя третьего дня в футбол, упал и растянул немножко ногу, во-вторых, наш взвод дежурит, и потому в отпуск нас не пустят. Но все же я думаю, что завтра приеду, а если нет, то на неделе. Когда уезжает Роман? Письмо это занесет Медем. Если можно, ответь о Романе, думаю, что меня отпустят.

Крепко всех целую.

Христос с Вами.

Ларюшка

[9] За это время я узнал об открытии в Екатеринодаре Киевского Константиновского Военного Училища, пробившегося на Дону и совершившего «ледяной поход», куда и удалось его поместить. Этим я шел навстречу его желанию поступить в Армию и вместе с тем, как тогда казалось, на полтора-два года удерживал его от службы на фронте, чтобы дать ему физически развиться и окончить среднее образование, прерванное на седьмом классе Ессентукской гимназии.— *Прим. отца Илариона — В. Мусина-Пушкина.*

Екатеринодар. 2 Июня 1919 г.

Милая Ита!

Давно-давно тебе не писал, хотя за неделю моего пребывания в лазарете времени было для этого достаточно. Здоровье мое совсем хорошо, завтра я выписываюсь из лазарета. Сегодня здесь парад по поводу признания Колчака Верховным правителем и Верховным главнокомандующим русской армии. На параде будет и наше училище. На нашем фронте дела идут блестяще, красные до сих пор бежали без оглядки, и лишь теперь они оказывают сопротивление, в особенности под Царицыном. Все говорят, что из Крыма большевики бежат, так как им скоро совершенно отрежут дорогу на север. Наши уже подходят к Мелитополю. Колчака большевики продолжают теснить и подошли на 30 верст к Уфе, зато Юденич наступает на Петроград. У меня лично довольно много занятий и уже были репетиции, те, которые я держал, прошли удачно. Что ты поделываешь и когда уезжаешь? Очень жалко, что не удалось мне приехать в Гулькевичи на Троицу. Узнай адрес Павла О. и напиши мне. Можешь мне писать или на Константиновское военное училище 2-я рота юнкеру и т. д. или на Карасунскую.

Поцелуй от меня Тетю, Дядю и всех Воронцовых. Поклон Мис. Эмми и всем.

Крепко тебя целую. Христос с тобой.

Ларюшка

П. С. Варя всех очень целует.

Екатеринодар. 1 июля 1919 г.

Милая Ита!

Очень благодарю тебя за письмо. Так как новостей нет, то я буду тебе описывать парад и молебствие, происходившее по случаю взятия Царицына. Рано утром наше училище, нарядившись в английское снаряжение, вышло и отправилось на Соборную площадь, где мы должны были стоять шпалерами. Из войскового собора двинулся крестный ход с архиереями, а за ним атаман с регалиями, старыми бунчуками и булавами, навстречу Деникину. Постепенно к шествию примыкали войска, которые были расставлены шпалерами, и таким образом все отправились на Крепостную площадь, на площади отслужили торжественное молебствие, а затем парад, после этого Деникин произнес чудную речь, мы все кричали ура — было хорошо, и когда Деникин говорил, был очень сильный подъем. Жара во время парада страшная, обмундирование тяжелое, но все вернулись чрезвычайно довольные. 29-го у нас справляли ротный праздник, накормили хорошо обедом, торжествовали шумно, начальство, как и полагается, качали, включая и начальника училища. Роман совсем поправился, вчера я даже ездил с ним на скачки, очень печальное зрелище, хуже трудно найти. От Володи с отъезда известий никаких. Полк у Херсона, действует лихо. Училище должно было переехать в Феодосию, отправили квартирьера, но теперь говорят, что переезжаем в Таганрог, это уже получше, так как Папá и Мамá будут также там. А переезжаем в Таганрог мы потому, что ставка туда отправляется. Роман скоро приедет в Кисловодск. Я живу по-старому, половину репетиций сдал успешно, осталось еще 13, после них 1 месяц лагерной службы, наверно, неделя отпуска, а затем перевод на старший курс. Передай Варе, что напишу ей следующий раз. Всем мой нижайший поклон. Поцелуй Воронцовых и сообщи адрес Романа.

Целую. Христос с тобой.

Ларюшка

П. С. Напиши про Ессентуки, много ли перемен, как и что.

Екатеринодар. 12 Июля 1919 г.

Дорогой Папá!

Поздравляю тебя с именинами, а также и Мамá, Романа и сестер. Не знаю, приедешь ли ты сюда до 15-го, но написать лишний раз не мешает. У меня все по-старому, отвечал по-французски — 10 и по фортификации — 10, конечно, мог получить больше как по одному, так и по другому предмету. Здоровье мое отлично, совсем. Прошлый отпуск отправился на квартиру и никого не видел, двери заперты, а кроме того, комната большая занята Булгаковыми. В Феодосию едем не ранее 20-го, как тебе и говорил Калачев, но едем, во всяком случае, и не морем, а через Таганрог, может быть, там встретимся. Здесь ходят слухи, впрочем, почти достоверные, что на восточном фронте большевики взяли Екатеринбург и Челябинск, это, конечно, отсрочит срок взятия Москвы, но, Бог даст, ненадолго. Объясняют это двояко: 1. Восстание огромного количества военнопленных немцев, 2. Оторван-

ность армии Колчака от баз, то же, что и Японская война. Как все знакомые? Прости, что такой ужасный почерк, но пишу огрызком карандаша.

Крепко тебя, Мама́ и всех целую, а также Голицыных.

Да сохранит Вас Бог.

Ларюшка

Екатеринодар. 26 Июля 1919 г.

Дорогой Папа́!

Мне кажется, что профессия доктора такова, что они принуждены преувеличивать болезнь, иначе некого было бы лечить. Я не писал, так как хотелось получить весть точнее, чем телеграмма. В день приезда Мама́ получил сразу массу вестей и два письма, очень тебя благодарю за них. Приятно было узнать о Володе. Не повлияла ли на тебя высота Кисловодска, хотя в местах еще более высоких ты себя чувствовал отлично. Дай Бог, ты скоро окрепнешь. Сравнение с Добровольческой Армией только приятно, ибо она сильна духом, а не резервом. Здесь уже ходят слухи о взятии Курска, там, кажется, серьезное наступление. Наш отъезд все еще висит в воздухе, ибо никак не могут достать составы для переезда до Новороссийска, и возможно, что отъезд будет отложен. Пока мы уезжаем 30-го, но по всему видно, не уедем. Жара здесь была большая, сегодня шел дождь, но сейчас уже нельзя этого сказать, так жарко. В день, когда ты хотел приехать и я бегал довольно много, мне думалось, что поезд опоздал или ты задержался в Новочеркасске, но никак не ожидал твоей болезни. Приезд Мама́, не могу сказать, как приятно, к сожалению, приезд мимолетный. Сейчас у нас опять перерыв в репетициях. Я полагаю, что по переводе на старший курс буду младшим портупеем, так по крайней мере выходит по отметкам. Должность очень скучна, но дает некоторый почет. Крепко тебя, Романа и сестер целую.

Да хранит Вас Господь.

Ларюшка

Новороссийск. 5 Августа 1919 г.

Милая Мама́!

Через полчаса мы отчаливаем, ужасно досадно, что все это так долго делается. Море произвело на меня самое лучшее впечатление, сегодня купался, к сожалению, грунт из мелких камней. С 11 часов подул ветер, и на море появились барашки, но наша «Мечта» так нагружена, что качки, наверно, не будет. Условия нашей поездки ужасны, ибо нас упрятали в темный трюм, а на палубе училищные лошади, грязь ужасная, скука тоже, теснота еще больше. В Новороссийске много мануфактуры, шоколада и весь базар полон овощами, хлеб стоит 4 р.— 4 р. 50 к. фунт. Наслаждаемся купаньем и помидорами, уничтожаем массу. Вид на город с гор, когда едешь по железной дороге, и с моря очень красивый, и Новороссийск производит впечатление большого города, но поближе подойти, и ты находишь чуть ли не 3 или 4 улицы. Город не чета Екатеринодару по чистоте. Гарнизон очень дисциплинированный, и мы были удивлены, как они здесь здорово маршируют. Как приятно очутиться вне «кубаноля» и вне его духа, здесь ни одного «кубаноля» не встретишь. Здесь расклеены приказы Генерала Добровольского, главноначальствующего Черноморской губернии и южных отделов Кубанской области по борьбе с зеленой армией. Треть наших разговоров о них, но, кажется, они этого не заслуживают. Прости за такое грязное и так написанное письмо, но я устроился на буфере бензинной цистерны. С нами едет 6000 пудов этой жидкости, и поэтому строго воспрещено курить на всей передней части судна. Вся команда транспорта «Мечта» состоит из офицеров и гардемаринов, которые и выполняют все работы. На судне гордо развевается Андреевский флаг.

Целую. Ларюшка

Христос с Вами.

Сейчас уже второй сигнал.

Не успел окончить и спросить, как все поживают. Уехал ли Роман и где Володя?

Феодосия. 7 Августа 1919 г.

Милая Мама́!

Как Вы все поживаете? Как Папа́, я очень надеюсь, что он поправляется и чувствует себя теперь лучше. Вчера в 11 часов утра мы прибыли сюда, после 17 часов плавания, теперь это считают быстрым переездом. Море было необыкновенно спокойно и красиво,

качки никакой. По приезде нас заставили разгружать «Мечту», так что наш взвод вернулся лишь в 12 часов. Здание великолепное, для нас даже слишком чистое, оборудовано очень порядочно. Городок очень милый, но так далеко от Вас и известий о братьях и о всем происходящем. У нас очень оптимистическое настроение, говорят уже о взятии Киева, как о скором деле. Дай-то Бог. Сегодня пустят в отпуск, собираюсь закупить белье и вообще все нужное, ибо в дороге умудрился потерять даже зубную щетку. Сейчас вернулись с молебна по случаю благополучного прибытия. Получила ли ты мое письмо, написанное за 10 минут до отхода транспорта из Новороссийска, так как у меня не было ни марок, ни времени, то я отдал письмо какому-то прохожему. После обеда пойду в баню, а завтра нужно пойти к дяде Алеку и тете Аре, необходимо найти знакомых. Прости за почерк, но я еще не «применился к местности», как говорят у нас. Пока спим на полу, но, надеюсь, сегодня дадут кровати.

Крепко всех целую. Да хранит Вас Бог.

Ларюшка

Феодосия. 13 Августа 1919 г.

Дорогой Папá!

Твое письмо № 1 от 3-го Августа получил 10-го, № 2 от 5-го получил вчера; хотел вчера же ответить, но не успел, так как была первая репетиция после приезда сюда. Очень тебя благодарю за письма, в особенности было приятно получить письма вчера[10], передай, пожалуйста, Ите, что также очень ее благодарю, но ея письмо шло дольше. Вчера по тактике получил 10. Меня назначили отделенным командиром. Много возни. Я все-таки очень надеюсь еще застать Вас в Кисловодске. Окольным путем узнал о пребывании дяди Алека, но чтобы узнать, где он живет, нужно пойти в адресный стол. Купанье очень хорошо, теперь температура 17 градусов, а до нашего приезда было лишь 15 градусов. В особенности приятно купаться, когда маленькое волнение. Солнечные ванны на пляже нельзя сравнить с теми, которые я принимал в Ессентуках. Здесь необыкновенно хороши дыни, я, пожалуй, никогда таких не ел. Куда Вы пока переезжаете? У нас распространился слух, что мы отсюда уедем, так как будто бы нечего здесь есть, думаю, об этом говорить рано; хлеб здесь стоит дешевле, чем в Екатеринодаре, а тем более Новороссийске. У Вас, кажется, мало бумаги, здесь же чудная, ибо немцы навезли много разного добра и дешево. Очень благодарю за адрес Романа, а то я не имел совершенно понятия о том, как ему писать.

Крепко целую Мамá и сестер. Да хранит Вас Господь.

Ларюшка

Феодосия. 17 Августа 1919 г.

Дорогой Папá!

Сегодня сижу без отпуска, потому что назначили в наряд, дежурным по карцерам, к счастью, их еще не отделали, и потому занятия мне нет. К счастью, ибо должность тюремщика мне совсем не по вкусу. Мне окончательно нравится военная служба, я нахожу в ней много благородства. Свое мнение об училище не изменил и считаю его средством достичь специального образования. Ты так меня избаловал, посылая письма через день, что я ждал получить весть вчера. 15-го я лазил на горы и совершенно неожиданно, перевалив хребтик, увидал удивительно красивую, но дикую картину. Голые скалы, бушующее море, которое ударялось в замечательный по очертаниям мыс. Здесь очень странное положение, так как Феодосия расположена в заливе, то море лежит даже на Севере. Причем открытое море видно с немногих мест, все на горизонте пески Керченского полуострова. Следующий раз зайду в горы, с которых было бы видно оба моря, это вполне достижимо и, наверное, красиво. Совсем не ожидая, мы узнали о прорыве большевиками нашего фронта в центре, в тыл наших сообщений. Победы в Малороссии совершенно скрыли это наступление красных. Одни говорят, что в этом «ключ кампании» и от этого зависит, будет или нет теперь взята Москва, другие же утверждают, что это неважно, потому что после взятия Киева мы сможем ударить по тылу большевистского наступления. Надо надеяться, что эта попытка прервать наше сообщение будет ликвидирована. Удивительный случай с Тамбовом, мы знаем только факт о взятии, какую

[10] День рождения Илариона.

это нагнало панику в Москве. Через недели две у нас кончатся репетиции, но начнется зато, правда, более интересная, но не менее трудная часть: стрельба, рытье окопов, глазомерная съемка и решение тактических задач в поле. (Они же на бумаге имеют мало успеха.) Со вчерашнего дня нас водят купаться на море, сегодня было особенно хорошо, ибо море разыгралось и волны доходили до большой высоты, выше роста. Вообще в бурном море купаться лучше, лишь бы был солнечный день. Плавать я еще не научился, но резвлюсь, как дельфин, но подражаю без успеха. На море держаться очень нетрудно. С некоторых пор я чувствую, что окреп, и уже далеко то время, когда я уставал и по вечерам еле волочил ноги. В весе я даже сбавил (с зимы), но подтянулся, и мускулы стали крепче. Ничего еще не узнал, так как в отпуск со времени последнего письма не ходил. Надеюсь, что все у Вас благополучно и ты совсем поправился и слабость прошла. Как Мама́, Варя, Ита? Какие известия от братьев?

Прости, что пишу на отрывках, но бумага вышла, а в отпуск не пускают.

Крепко, крепко всех целую.

Христос с Вами.

Ларюшка

П. С. Варя может мне писать, я ей это охотно разрешаю, но начну первый и напишу завтра.

Феодосия. 25 Августа 1919 г.

Дорогой Папа́!

Прости, что не отвечал на твое письмо со времени последнего моего письма, я получил твои от 16-го № 6 и опоздавшее № 4 от 11-го. Очень скоро мы кончим младший курс и сделаемся «фокстерьерами» (это почему-то так называется), а тогда, я надеюсь, увидимся. Последние занятия проходят как-то машинально, совсем о них не думаешь. Очень благодарю тебя за деньги, которые ты хочешь мне прислать, но, правда, прошу этого не делать, ибо за время моего пребывания в училище я получил уже 1200 р., что выходит 3600 р. в год плюс 360 р. в год училищных, а с переходом на старший курс с 540 выйдет больше 4000 рублей — это слишком много. Белья я себе не купил, так как оно не стоит цены, которую за него просят, а единственная вещь, которая мне нужна — зубная щетка, здесь не обретается. Вследствие всего этого я трачу деньги на: бумагу, карандаши, а главным образом, трачу зря на арбузы и прочие фрукты. Так тратить, конечно, нужно иметь много денег, но мне вполне хватает, и притом же легко бросить это занятие. Сегодня напишу Володе и Роману, ужасно стыдно, что не писал раньше. Письмо твое с Балинским, действительно, пришло на 3 дня раньше, чем обыкновенно. Никак не могу понять, что делается с моими письмами, неужели Вы не получили от меня из Феодосии ни одного письма. О квартирах ничего еще определенного не знаю. Пушкиных не видал, нужно пойти в адресный стол, узнать, где они живут, кажется, я видел дядю Алека, но не был уверен, он ли или нет? С тех пор, что попал в отделенные командиры, много лишних обязанностей и возни, ничего трудного, но все это легко забыть, что ни пропустить, и тогда — берегись. На днях чуть было не попал под арест из-за винтовки одного отсутствующего юнкера, но все обошлось благополучно. Сегодня опять сижу без отпуска, но естественным образом, а не как наказание. По репетициям получил: 10 — фортификация, 8, 9, 10 — тактические задачи [...]

Христос с Вами.

Крепко целую.

Ларюшка

Феодосия. 4 Сентября 1919 г.

Дорогой Папа́!

Никак не мог тебе ответить сразу на письмо от 24-го № 11. Чрезвычайно было приятно получить сразу три письма, ибо до этого был большой перерыв. Твоих писем № 8 и 9 я не получал. Что касается нашего дальнейшего странствования, то Начальник училища просил отсрочки, так как в Киеве сейчас ужасная дороговизна. Наш законовед, ездивший туда (кстати, с моим чемоданом, почему он обратился ко мне, не понимаю), говорит, что хлеб стоит 80 рублей фунт, при большевиках он стоил 140 рублей. Это в Киеве.

Население встречало с восторгом, большевики творили там ужасные зверства. Настроение

хорошее и спокойное, несмотря на то, что красные всего лишь в 25 верстах. Петлюровцев без труда отогнали на 70 верст. Здание училища не пострадало, весь инвентарь цел, потому что в здании помещалось военное училище красных. На днях едет для окончательного осмотра батальонный командир. Переедем же мы от 15 октября — 15 ноября. Нас стали лучше кормить: вместо 12 рублей в Екатеринодаре на каждого теперь полагается 24 рубля в день. Даже сахару прибавили. Отпуск будет, это вполне достоверно, но когда, никто не знает, но во всяком случае в Кисловодск не попаду.

Крепко целую.

Христос с Тобой.

Ларюшка

Феодосия. 17 Сентября 1919 г.

Милая Мама́!

Сегодня получил твое письмо от 11-го Сентября и от Папа́ № 9 от 19-го Августа. Как теперь Иташка, никак не думал, что она еще больна. Бог даст, когда придет письмо, она будет на ногах. Вчера послал ей письмо, надеюсь, придет ко дню ее рождения. Скучно, ничего о братьях не известно уже так долго. Как Папа́, Варя и вообще все Вы поживаете? У нас все по-старому, если не считать для меня главного, что не будет отпуска. Живем мы сплетнями (инспектор классов назвал юнкеров «старыми бабами»), но все же это так. Опять не придется свидеться; должен сказать, что мне всегда казалось, что до окончания училища не придется увидеть Вас, но «надежда юношей питает»... поэтому мне думалось, что вот-вот и увидимся. В море уже больше недели не купался, ибо: 1) нас по будням не водят, так как происходят съемки, 2) по праздникам не ходил в отпуск по собственному желанию, а затем оставили на неделю без отпуска. Вместо отпуска дадут 10 дней «отдыха», но, право, пускай провалится сквозь землю тот, кто это выдумал. Мне никакого отдыха не нужно, ибо все это время отдыхаю, и съемки, и то, и се. Хотелось бы уехать, а вместо этого придется трепаться 10 дней, тратя массу денег и ничего не получая хорошего. Все это очень скучно, а главное, глупо! Правда, находят массу оправданий, но их и слушать не хочется, хотя они основательны. Нужно будет подумать, что поделывать в это время.

Пока до свидания. Христос с Вами. Крепко целую.

Ларюшка

Феодосия. 23 Сентября

Дорогой Папа́!

Вчера, при помощи Мстислава Пушкина, был у Дяди Алека, который живет с женой, Графиней Капнист (матерью тети Веты[11]) и с Андреем и Ильей. Тетя Вета неизвестно когда приедет, Люба здесь. Дядя Алек сказал, что у него имеется квартира в 4 комнаты, которую его просили найти для Пушкиных и которую он хотел отказать за ненадобностью. Если она принципиально тебе нужна, то прошу тебя сообщить как можно скорей. Как только узнаю условия, напишу. Дядя Алек предложил мне ходить к нему в отпуск с ночевкой, конечно, я не отказался, тем более что у каждого из них по комнате. Цены здесь были дешевле, чем в других местах. Дрова дороги, и нужно их запасать заранее. Последнее время цены очень сильно и быстро поднялись. Хлеб — 2 р. 50 к.— 3 р. фунт. Дрова (с привозом и пилкой) — 25 рублей пуд, керосин — 13 рублей фунт. Это произошло под влиянием спасения «благородными» спекулянтами «погибающих и голодающих» городов вроде Одессы. Чрезвычайно тебе благодарен за письмо № 21 от 16.9. Действительно, тебе теперь много забот. Как Иташка? Здесь говорят о приезде завтра на миноносец Деникина, который сегодня в Севастополе. Сюда пришел огромный транспорт «Император Александр III» (под французским флагом), который привез остатки 2-й дивизии, сражавшейся в Салониках. Их 2000, все — большевики, говорят всякую пакость про Добрармию и просят, чтобы их отпустили по домам. Они под охраной сенегальцев, но тем не менее у нас ночью сделали тревогу. Завтра их везут в Севастополь, ибо, к счастью, поняли, что здесь с ними делать нечего. Они хвастают, что есть у них

[11] Графиня Елизавета Николаевна Мусина-Пушкина.

комиссар, недурно их посчитать через третьего. 25-го занятий не будет, так как годовщина смерти Генерала Алексеева.

Крепко тебя, Мама́ и сестер целую. Христос с Вами.

Ларюшка

Феодосия. 3 Октября 1919 г.

Дорогой Папа́!

Сердечно тебя поздравляю с прошедшим Покровом. Вот уже с 17-го года мы проводим этот день раздельно. Ничто так Вас всех не напоминает, ничто так не связывает, как такой день, хотя расстояние очень велико, но весь день чувствуешь себя вместе. Не отвечал тебе сразу, так как ждал 1-го, чтобы описать наше празднество по этому случаю. А вчера я так близко был к отпуску и отъезду, что решил сам приехать раньше всякого письма. Мой рапорт был почти удовлетворен, но тут нахлынули другие рапорта, и никого не пустили. Как Вы все поживаете, как Ита? Я подал рапорт, прося отпуска в Таганрог, а тут твое письмо о болезни Иты. Надеюсь, что теперь ей лучше. Из полка последнее время было много известий, так как проезжал Тучков, затем Адамович. Тучков еще видел Володю в Харькове в погонах прапорщика. Роман вполне здоров. Был сильный бой, в котором много офицеров полка ранено, все из молодых. Из кавалергардов Вася Пушкин ниже ключицы и Мартынов (вольноопределяющийся лицеист) в легкое навылет. Оба ранены легко и эвакуированы в Полтаву. Был приказ о переименовании всех прапорщиков, Володя, следовательно, теперь корнет. На днях в полк едет через Киев Николай Исаков, который лечился в Судаке, он никак не может уехать, так как поезда лишь до Джанкоя, ибо махновцы сильно разрушили дорогу, да, кроме того, их боятся. Пошлю Роману письмо. Теперь о нашем празднике. Встали, оделись, как всегда, но нарядились в снаряжение, надели новенькие погоны. Потом была очень торжественная обедня, на которой очень хорошо пел наш хор из юнкеров. После обедни мы быстро поскакали строиться и вывели нас на парад перед училищем. Наш «бог» принимал парад при орденах и в ленте Св. Анны (приятно было посмотреть). Парад привел феодосийцев в восторг, хотя мы были недовольны им, так как маршировали вместе с новыми, а они лишь 1 месяц в училище. Разве можно чему-нибудь хорошему научиться в такой короткий срок! В 2 часа подают обед в разукрашенном гирляндами и флагами широком коридоре. Присутствовало много гостей: начальник базы Генерал Ставицкий, Вице-Адмирал Веселовский-Княжевич (бывший лицеист и, кажется, губернатор) и много других генералов и офицеров. Сказано было много хороших вещей. Начальник училища рассказал Скитание училища с момента выступления из Киева до наших дней. Все подчеркивали, что мы единственное училище, вынесшее свой стяг из грязи, бури и хаоса. Конечно, не забыли Генерала Деникина — нашего питомца. Ему была послана телеграмма с выражением наших чувств. Адмирал Веселовский произнес тост, обращаясь к нам, как Тарас Бульба: «Слышите ли Вы меня?» и т. д. Его наружность очень соответствовала тому, что он говорил: старый с огромной гривой седых, серебряных волос. Мне особенно понравилось то, что сказал наш новый священник. Он сказал, что: «Деникин — это наша совесть». Не правда ли, хорошо? Нечего говорить, что за этим следовало бесконечное «ура». Отчасти этому способствовало вино (1 бутылка на 4 человека). Было много восторга и чистых чувств. Но громовое «ура» раздалось, когда была получена телеграмма от Деникина в очень приятных и лестных для нас выражениях. Закончилось качанием. Качали и «бога», и Адмирала Веселовского, который себя чувствовал, как в родной стихии, и офицеров, участников Кубанского похода, и офицеров наших, и наконец Генерала Ставицкого, который сказал замечательное заключительное слово. Он сказал, что ему этот обед напомнил ту старину и тот дух, который привык видеть десятки лет, затем о параде он сказал, что Училище не только не осрамилось, но могло не из последних пройти в Высочайшем присутствии! Я, конечно, все переврал в отношении слов, но смысл был гораздо ярче и еще более лестный для нас.

Крепко тебя и Всех Вас целую.

Христос с Вами.

Ларюшка

П. С. Адамовича отпустили по случаю производства в офицеры!!!

Другой раз напишу о том, что рассказывал про полк Николай Исаков.

Феодосия. 8 Октября 1919 г.

Милая Ита!

Как твое драгоценное? Надеюсь, что ты теперь встала и чувствуешь себя хорошо. После 1-го нам дан отдых, который я провожу с Мстиславом, Андреем и Ильей Пушкиными у их бабушки Графини Капнист. Очень было приятно уйти на несколько дней из шаблона училищной жизни. Теперь я бездельничаю, читаю, ем и много сплю. Одно время погода была так хороша, что 4-го и 5-го я с большим удовольствием купался, вода была 15,5 градусов тепла, но сейчас сыро и довольно холодно. Не знаю, где Вы теперь находитесь, ибо проклятая махновщина не пускает ни одного письма. Как Папá? Все ли здоровы? Буду тебе очень признателен, если ты сможешь сама написать о своем здоровье. Очень за тебя беспокоюсь, но надеюсь, что теперь ты встала и можешь ходить. В нашей жизни ничего нового, если не считать Махно, про которого много говорят испуганные буржуи. Судя по газетам, в Ялте платили 10 000 рублей за каюту, когда Махно, впервые теперь, появился у Мелитополя.

Где А. Пашков? Отсюда уезжают несколько кавалергардов, из них Ржевусский, мой товарищ по лицею. Вообще я очень много узнал о своих однокурсниках-лицеистах, некоторые служат в Кирасирском полку. Очень надеюсь, что получишь это письмо, отправлю его с пароходом.

Крепко тебя, Папá, Мамá и Варю целую. Христос с Вами.

Ларюшка

Феодосия. 9 Октября 1919 г.

Милая Мамá!

Пишу с оказией, так как из-за Махно, который забрал Мелитополь, почта не ходит. Письмо везет до Новороссийска Мстислав Пушкин, а там он опустит в ящик. Третьего дня приезжал в Ялту Косиковский. Вы уже, наверно, знаете про полк больше меня, но все-таки лучше сообщить. Лично про братьев знаю мало. Володю Тучков видел в Харькове и дал ему 250 рублей купить вещи, но они разъехались, и Тучков уехал и без денег, и без вещей. Володя вполне здоров и был в погонах прапорщика. Про Романа знаю, что был здоров. Полк должен был перейти на Курский фронт (это было до взятия Орла). В Нежине, кажется в августе, полк чуть весь не перерезали. Его взяли, они были в тылу, вокруг не было ни единого большевика. Они пришли и расположились на квартиры. Вдруг откуда ни возьмись стрельба из окон и с западной стороны города. Нежин окружен с трех сторон болотами, а с четвертой — узкая гать, по которой проходит железная дорога. Оказалось, что через болото пробралась банда полковника, фамилии не помню, и напала на расположившийся разбросанно полк. Жители поддержали банду, стреляя из окон. Положение было очень трудное, многие были окружены, но всем удалось пробиться, город пришлось очистить, потеряв много лошадей и обозных повозок.

Эта банда бывшего русского полковника не давала покою ни немцам, ни петлюровцам, а теперь нам. В связи с Махно у нас была паника, бедные буржуи заволновались. В училище вместо взвода дежурит рота. Кроме того, собрали всех офицеров и устроили патрули из них и вольноопределяющихся. А тут пустили слух о погроме, в общем, все это очень скучно. Вчера компания в составе 20 человек из местного beav mond'a и юнкеров-лицеистов отправилась по приглашению на английский крейсер «Caradoc». Было очень интересно его посмотреть. Чистота замечательная, все блестит. Потом пили там темную английскую бурду, называемую чаем, но к нему дали чудных сандвичей и сливочный пирог. Угощали очень радушно, но, к сожалению, вино дали крымское. Замечательно у них уютно. Отблагодарить их мы решили ужином в «Астории». Кутили до 2-х часов, напоили их основательно, но как англичанина не пои, он изумительно себя держит. Завтра начнутся занятия, пугают 8 часами строевого ученья!

Ларюшка

Феодосия. 15 Октября 1919 г.

Милая Тетя Катя.[2]

Прости, что посылаю на твое имя письма к Папá, Мамá и сестрам. Давно не получая

[12] Екатерина Владимировна Голицына, рожденная Воронцова-Дашкова,— сестра матери Илариона.

писем от них, и зная, что Папá собирался переехать в Таганрог, я совсем не ведаю, куда мне писать. Мы почти отрезаны от всего света, так как почта не ходит, в местных газетах ничего нет, а одесская приходит очень редко. Против Махно уже послан Шкуро, ибо решили обратить на него особое внимание. По словам Графа Дмитрия Капниста (кажется, брата расстрелянного адмирала), когда он был в Харькове, Полтава была занята какой-то бандой. Вообще вся Малороссия полна всякой дрянью, которая мутит народ и организуется в банды, грабящие все и вся. Я провожу свободное время у Графини Капнист, матери тети Веты. Графиня Капнист хорошо знала бабушку. Несмотря на свои более чем 75 лет, очень она бодра и рассказывает исторические анекдоты из своей жизни. А Вы как все поживаете? Что поделывает Владимир? Здесь все еще стоит недурная погода, и многие еще до сих пор купаются, я лично кончил 5-го, но и это недурно. У нас уже толкуют о переезде в город Ставрополь (!?). Киев, по-видимому, оставлен.

Крепко тебя, дядю, Димку, Катю, Мерику, Ию и Владимира целую.

**Ларюшка**

Феодосия. 9 Ноября 1919 г.

Дорогой Папá!

Еще раз поздравляю Мамá и тебя с днем Вашей серебряной свадьбы. Боюсь, что поздравительное письмо не дойдет, так как я опустил его без марки. Вчера получил два твоих письма, чрезвычайно старые: одно из Кисловодска от 28 сентября, другое из Нахичевани (заказное) от 10 октября. Кажется, это первая почта из Мелитополя. Третьего дня в сообщении было, что бронепоезд, шедший с юга, встретил в Мелитополе бронепоезд с десантом кавалерии, который шел с севера. Путь от Махно очищен. Надо думать, что почта заработает. Нам делали вторую антитифозную прививку, я весь день вчера пролежал, отчасти «ловчил», а отчасти из-за жара. После холодов, длившихся очень недолго, наступила оттепель.

В нашей жизни ничего нового не произошло; лекции все более и более втягивают в работу. Я решил серьезно приняться за работу (до сих пор я ничего не делал). Репетиции начнутся перед Рождеством, а кончатся в конце апреля. Если будет лагерный сбор, то выпуск будет в конце августа, если же не будет, то в мае. Хотелось бы попасть на фронт к весне. Сейчас с увлечением читаю «Братьев Карамазовых». Такой глубокой книги я еще не читал. Сам чувствую, что читаю ее слишком рано.

Но когда я подумаю, что через 8—10 месяцев буду офицером, становится жутко, ибо я не только не образован, но и не грамотен. (Конечно, не буквально. Не говоря уже про хоть какое-нибудь знакомство с Западной литературой, я не знаю даже своей.— *Из черновика.*) А через такой небольшой срок мне предстоит вступить в самостоятельную жизнь. Есть еще вопрос, который меня очень беспокоит и интересует. Это вопрос, куда деваться после училища? За кавалергардский полк говорят традиции и желание служить вместе с братьями, за пехоту разум, ибо я подготовлен только к пехоте. Конечно, я могу, за оставшееся время, хоть немного подготовиться для службы в кавалерии. Но ведь придется учить других, а это я не знаю, как можно будет исполнить. Роману я писал, прося совета, но получил ответ еще раньше, чем он мое письмо; он пишет, что на первом же офицерском собрании подымет вопрос о принятии меня в полк. Это было очень для меня неожиданно. Здесь мне не у кого спросить совета, ибо наши офицеры всячески стараются не допустить кого-либо в кавалерию. Из этого всего ты, я думаю, поймешь обстановку и пришлешь свое решение, на основании которого я и решу. Не думай, что слишком рано об этом начал, ибо, во-первых, мы, вероятно, до выпуска не увидимся, во-вторых, при принятии кавалергардского полка нужно в этом направлении работать, а при решении поступить в пехоту нужно выбрать полк и ходатайствовать о принятии. Мое желание служить в кавалерии! Вот и все, что я хотел тебе сообщить о себе.

А как у Вас, жду с нетерпением описания празднеств и торжеств по случаю свадьбы[13] (неудачная фраза). Где Вы теперь? Вопрос глупый, но теперь возможный.

Бедный Крейтон получил известие о расстреле отца, смерти матери от сыпного тифа и младшей сестры от голода!

[13] Имеется в виду свадьба сестры Илариона — Вари.

Сегодня снесу письмо тете Вете, которое ты прислал, но думаю, что оно будет ей не слишком интересно, так как шло долго. Только что получили известие о разгоне Рады, бегстве Макаренко и повешении Калабухова, не знаю, правда или чушь.

Крепко целую.

Христос с Вами.

Ларюшка

Феодосия. 2 Декабря 1919 г.

Милая Мамá!

Один из моих товарищей, донской казак, отлично знает дом, в котором Вы живете. Он сказал, что квартира очень хорошая, приятно это было узнать. Что Вы поделываете? Время летит ужасно быстро, оглянуться не успеешь, как Рождество уже подходит. Я намерен все же хлопотать об отпуске, но больше для очистки совести, так как лично я не верю в возможность его, но добиваться буду настойчиво. Очень прошу Тебя, конечно, если это нетрудно, достать мне две пары юнкерских погон, надеюсь когда-нибудь случится оказия. Здесь теперь их достать нельзя, ибо нет ни галуна, ни синего сукна. Погоны следующие: сукно синее (не темное), галун золотой (цвет канта алый, пуговица $^1/_2$ на галуне, $^1/_2$ на син. сукне, дырочка у изгиба галуна). Кроме того, две нашивки на 1 палец ниже пуговицы, на расстояние спички между собой. Нашивки белого цвета. Если трудно заказать или найти готовые, то купи, пожалуйста, галуна. Все, что будет, пожалуйста, на две пары, так как меня просил один юнкер, если возможно, тоже пару. Самое главное — галун, а погоны я могу сам себе сшить. Цена теперь очень дорогая на этот материал, и если очень дорого, то не стоит. Еще петлицы красные с темно-зеленым или черным кантом. Если все это найдется, то непременно цену каждого предмета. Очень извиняюсь, что посылаю такой заказ, но думаю, что сестры для меня это сделают. Мои же погоны поистрепались. Пока не докончу письма, так как надеюсь еще с сегодняшней почтой получить письмо. К сожалению, сегодня ничего нового не получил.

Крепко всех Вас целую. Христос с Вами.

Ларюшка

Феодосия. 3 Декабря 1919 г.

Милая Иташка!

Что-то давно от тебя нет писем. Получаю множество из Кисловодска, очень за них благодарю, но желал бы получать письма из Новочеркасска. У нас все по-старому, вчера нагрянул морозец, и какая-то крупа сыплется сверху. Опишу тебе заманчивую картинку. Сигнал... смутно слышишь окрик дневального; потягиваюсь и высовываю голову из-под одеяла, поверх которого еще раскинута шинель. Смотрю вокруг, все заспанные лица, которые, щурясь на электричество, находятся в таком же недоумении. Но тут поспевает дежурный и бесцеремонно дает понять, что уже 6 часов и пора-таки вставать. Делать нечего. Встаю и, чтобы не замерзнуть, пулей одеваюсь, схватываюсь за флягу, мыло, полотенце и стрелой несусь вниз на двор мыться. С опасностью свихнуть себе шею, через лужи подхожу к бочке, но... в бочке лед. Флягой разбивается лед, и наполняю ее драгоценной влагой. Но тут уже думается, что в доме лучше, но мыться все же приходится. Руки коченеют, мыло не мылится (гигиена). Дабы не вернуться мерзлым начинаешь делать все возможные упражнения на параллельных брусьях и с возрастающей скоростью несешься обратно к себе наверх. Конечно, не каждый день так происходит, но переживания и чувства почти те же, сегодня теплее, завтра холоднее. Правда, это самая мрачная сторона, но очень характерная. В общем, я свыкся и чувствую себя, как рыба в воде. Надеюсь, что Вы устроились хорошо, тепло и спокойно. Крепко всех Вас целую. Христос с Вами.

Ларюшка

Послал Варе письмо, поздравляя ее с именинами, но лучше все-таки повторить поздравление, что ты ей от меня и передашь.

Феодосия. 19 Декабря 1919 г.

Дорогой Папá!

Получил вчера Твое письмо от 17-го с извещением о переезде в Новороссийск. Спешу ответить, дабы письмо мое могло бы застать Вас еще в Новороссийске. С нетерпением жду частых сообщений. Надеюсь, Вы все здоровы и переезд не отразился ни на чем.

У нас, конечно, публика волнуется и многие не прочь опять встретить красных. Мы все спокойны, начинают говорить об ускорении выпуска, но официальных извещений нет. Если Вы переедете в Крым, то телеграфируй о времени проезда через Феодосию. Очень хотелось бы знать об общем положении. Так я не совсем уверен, что слухи хуже фактов. Видел ли Ты тетю Вету? Она пока еще не вернулась из Ростова. Приятно было получить известия о братьях. Дай Бог, что они живы и здоровы. Их часть насчитывает одну шестую прежней. Приехал Б. Мартынов и говорит, что два офицера из молодых убито. Фамилий не помню.

Крепко всех целую.

Христос с Вами.

Ларюшка

Буду писать сразу, как получу адрес, если Вы куда уедете.

30 Декабря 1919 г.

С Новым Годом!

Дорогая тетя Катя! Сегодня мы выступаем на Перекоп, достопамятный еще с древних времен.

Очень прошу сообщить моим родителям, что здоров и всех их целую. Братья здоровы, их я не видел, но об них слыхал. Крепко целую всех Вас и Мйрских и бабушку.

Ларюшка

Родители ничего обо мне не знают.

Крым. Кореиз. Мисхор. Княгине Голицыной.

5 января 1920 г.

Дорогая Тетя Катя!

Очень надеюсь, что письмо это дойдет до Вас. От своих я, конечно, ничего не имею и не знаю, где они. Пишу я из д. Карпова балка в 15 верстах от Армянска (около Перекопа). Здесь зима, снег в пол-аршина, но виды не наши, а скорее, крайнего Севера, так как растительности никакой и много озер на гладкой местности. Наш поход из Джанкоя был небольшой: 70 верст, но трудный из-за сильнейшей бури. Большевики находятся в 60 верстах к северу от Перекопа и активности не проявляют. Пока мы ни одного выстрела не сделали. Всех целую. Адрес Феодосии и т. д.

Ларюшка

Крым. Кореиз. Мисхор. Ее светлости Княгине Голицыной.

*Официальное сообщение штаба Главнокомандующего вооруженными силами на Юге России.*

*18-го Января 1920 года. Ст. Тихорецкая. № 385*

*На Перекопском перешейке противник 15 января значительными силами повел наступление на Армянск. Блестящей контратакой юнкеров-константиновцев противник был отброшен и в беспорядке бежал на Царевоконстантиновку.*

*23 января.*

*Граф, из разговора с Вашей супругой я вынес впечатление, что до Вас не дошла печальная телеграмма, посланная кн. Репниным, извещающая Вас о смерти Вашего сына на Перекопе в начале января. Я уже затребовал из Екатеринодара копию телеграммы, которую и пошлю сейчас же по ее получении. Не зная подробностей, у меня не хватило духу сообщить это печальное событие лично.*

*Дай Бог Вам и Вашей супруге мужественно перенести тяжелое испытание.*

*Уважающий Вас В. Сизых.*

*Телеграмма. Новороссийск из Феодосии. Генералу Лукомскому (для передачи графу Мусину-Пушкину).*

*По полученным сведениям юнкер граф Мусин-Пушкин убит тело направлено Феодосию 24 января 1920 года.*

*Из письма графине М. В. Мусиной-Пушкиной.*

*...Иларион похоронен в Феодосии на городском кладбище 31 января в братской могиле вместе с другими убитыми юнкерами и офицером Училища Логиным.*

*Он похоронен в дубовом гробу с цинковым внутренником; на гробу прибита цинковая дощечка с надписью.*

*Гроб Илариона и гробы капитана Логина и юнкера барона Штакельберга были в могиле поставлены отдельно и с краю, так как думали о возможной в будущем перевозке. Сначала предполагалось похоронить их отдельно от братской могилы в 3-х отдельных могилах, но ввиду сильных морозов и трудности копать, решено было похоронить вместе, но с краю и немного отступя от ряда остальных гробов. Гроб Илариона находится самым крайним справа если смотреть на могилу по направлению к морю. Над ним, как и над капитаном Логиным и Штакельбергом, поставлены отдельные кресты с надписями, в то время как над остальными поставлен общий крест. Крест поставлен в ногах.*

*Вещевой мешок Илариона находится в обозе роты, которая должна вернуться в Феодосию не раньше как через две недели. Новороссийский адрес я оставил в Училище. Убит он был 15 января.*

*Вас. Пушкин*

«Крымская Мысль»
Воскресенье. 19 Января 1920 г.

**От нас ушедшим**

Вчера пришла к нам телеграмма... Стремительная контратака... и дружная семья героев-Константиновцев опрокидывает противника... Победа... Гнусный враг бежит... Но такая победа не может быть без жертв безумному Богу войны.

Коленопреклоненный, стою я у могилы юных жертв.

Братья мои юные. Вы — чистые душой, Вы — неповинны ни в чем, ни в оковах, надетых народу мрачным царизмом, ни в оргиях осатаневшего народа.

Вы совсем не жили еще, не пили греховный нектар из чаши бытия... ясными глазами смотрели Вы и на «буржуя», и на «пролетария».

Снились Вам сны золотые... про светлые знания и храмы науки... ласки женской любви Вы искали...

Сколько энергии, сколько планов и грез о грядущем труде у Вас было...

Нет на Вас преступлений... и в чистой одежде ушли Вы от нас, герои-хранители, от нас, забрызганных грязью и гноем наших вожделений и спекуляций, озверевшей классовой борьбы.

За идеал святынь правопорядка, за культуру и честь, за мир и тишину родных полей встали Вы грудью.

Вы искупители мира, Вы искупители перед народом и Родиной нашей наших преступлений. Вы наша красота и честь и оправдание.

Мусин-Пушкин, милый мальчик, мой незабвенный ученик, мой прекрасный, нет слов у меня, чтобы выразить всю тоску, всю огромную печаль мою по тебе...

Таких благородных, таких прекрасных и чистых, как ты, я не видел в жизни никогда...

И не для жизни в наше проклятое время пришел ты к нам: смертью своею среди китайцев-полузверей[14] дал нам значение нового креста самоотречения.

И Вы все, имен которых я еще не знаю, Вы все семнадцать, кровью своей венчавшие свои идеалы долга и любви, простите.

Л. Сергеев

«Крымская Мысль»
от 2 февраля 1920 г. № 27

**Похороны юнкеров-Константиновцев**

14 гробов! 14 новых жизней! Их — славных героев Перекопа и Армянска — хоронила вся Феодосия. Еще так недавно все они в составе роты училища стройно шагали по улицам Феодосии, служа столь редким в наши дни воспоминанием о былой великой

[14] По словам врача училища Дм. Воронецкого, вокруг тела сына, подобранного через несколько дней и единственного, кажется, не обезображенного большевиками, лежало несколько корейских трупов.— *Прим. отца Илариона — В. Мусина-Пушкина.*

русской армии — Великой сильной России. Ныне печальная процессия снова напоминает нам о незабвенных подвигах тех, за доблестью коих все, сидящие здесь в тылу уже около месяца, могут все еще считать себя гарантированными от ужасов красного кошмара. И в день похорон их это величие их подвига поняли многие феодосийцы, явившись отдать последнюю дань великим жертвам безвременья. С раннего утра вокзал и прилегающий район стал наполняться воинскими чинами, представителями власти, общественных учреждений и жителями из всех разрядов населения. Около 9 часов утра потянулась к Александро-Невскому Собору печальная процессия с 14 белыми гробами, с телами юнкеров, павших в боях под Перекопом и Армянском. В Соборе прочувственную и горячую речь произнес О. Чудновский, напомнив о словах покойного Каледина об «орлятах» и вопрошавшего часто: «Где же орлы?» О. Чудновский напомнил о значении подвига славных юношей и символическом значении их смерти и об обязанности оставшихся в живых перед павшими. Последний долг почестей отдан воинскими частями при 2-х оркестрах военной музыки. Тела юнкеров преданы земле на христианском общем кладбище.

26 Февраля 1920 г.

Господин Поручик![15]

Вы просите сообщить Вам, что я знаю о последних днях юнкера графа Мусина-Пушкина.

Охотно поделюсь с Вами тем, очевидцем чего я был в последние часы, а еще вернее, если скажу Вам о последних минутах его жизни.

За все время похода мне приходилось часто с ним встречаться, делиться впечатлениями солдатской жизни; часто шутить друг над дружкой; приходилось неоднократно слышать от других юнкеров о том, что граф Мусин-Пушкин был везде, всегда и во всем безукоризненно честным, справедливым начальником, строгим и требовательным к обязанностям солдата, все время оставаясь на должности отделенного командира, и в часы досуга всегда был примерным собеседником, охотно разделяя со всеми одинаково горе и радости походной жизни солдата. Не один раз приходилось бывать свидетелем того, как он, Мусин-Пушкин, в трудные минуты являлся утешителем малодушных и слабых, безупречным образцом и примером во всем и для всех...

Этот юноша около 17 лет от роду которому, чуть ли не самый молодой в батальоне, с такой благородной, чуткой душой и с такими же порывами, был любим всеми и каждым и являлся гордостью Училища. Честь и слава таким людям. Подобных ему мало, но они имеются... Я гораздо старше его, мне 24 года, которые я провел среди юношества, но таких, как граф Мусин-Пушкин, почти не встречал. Я лучшего друга и товарища, готового во всякую минуту, если то понадобится, за своего ближнего отдать все лучшее, все дорогое, даже жизнь. На всю жизнь останутся в памяти те «приятные» минуты, проведенные вместе за период похода, когда не раз приходилось сидеть без хлеба, не говорю уже о горячей пище, и вместо воды питаться снегом, в то же время находясь без сна, валяясь в грязи и неустанно воюя со своим «внутренним врагом» — насекомыми, численность которых была всегда преобладающей. Всегда мы с ним в таких случаях применяли, как одно из верных средств,— стирание керосином и «бой в рукопашную», от чего почти всегда выходили победителями. Не глядя на все трудности, на всю тяжесть солдатской жизни, он, граф Мусин-Пушкин, был всегда бодр, весел и радостен. Его никто никогда не видел грустным, его большие, красивые, с длинными ресницами глаза всегда приковывали ваш взгляд и заставляли оживляться; глядя на него, вам становилось радостно, и вы смеялись...

А это выражение чисто детского или девичьего приятного личика. У нас в роте так и называли его барышней. Это было воплощение чистоты, невинности, благородства и справедливости... Еще больше и еще лучше он был в день боя с большевиками, где проявил себя храбрым, смелым, бесподобным руководителем своих подчиненных, в то время сам оставаясь доблестным воином. Это было 15 января 1919 года около 5—6 часов вечера. В этот день мы сделали больше 20 верст. Придя в г. Армянск, где стояли на охране города. За все время пути хорошо все устали. Хотелось есть. Нам сказали,

[15] В данном случае автор письма обращается к графу Владимиру Владимировичу Мусину-Пушкину по его воинскому званию, так как в 1914 году граф ушел на фронт добровольцем и после революции его невысокое воинское звание приобрело особые смысл и ценность.— *Прим. ред.*

что сейчас прибудет кухня и Вы получите горячую пищу, которой я лично не видел уже более двух суток. Все обрадовались, когда увидели подъезжающую кухню и знакомого повара, сидящего верхом на лошади. Только что взялись за свои котелки с тем, чтобы бежать за кашей, вдруг получаем приказ — немедленно выступить на правый фланг Перекопа на поддержку Славянскому полку. Не отведав «казенной кашки», привязав котелки, мы все с песнями «в ногу» выступили на Перекоп. Надо сказать, что в этот день погода стояла ужасная. Я сам из Харькова, где за 20 с лишним лет видел не такие зимы, но сознаюсь, что такой еще не было. Нам в лицо бешено дул ветер, глаза забивало снегом, за 10 шагов уже ничего нельзя было различить и, кроме того, стоял мороз около 30 градусов. Борясь со всем этим, юнкера всегда оставались юнкерами. Мы шли командой и пели песни... Всем было легко и весело; все были бодры... С кем я ни говорил, все горели желанием померяться силами с большевиками и жаждали скорее их увидеть. Особенное желание высказывал граф Мусин-Пушкин, который большевиков всегда называл красной сволочью. Уже пройдя версты 3—4 от Армянска и продолжая свой путь куда-то в неведомую даль и только в надежде на то, что скоро мы должны влиться в цепи Славянского полка, вдруг вместо этого против ожидания нас с трех сторон обстреляли пулеметным огнем. Вот так встреча, думаем, со стороны славянцев... А их-то там уже, оказывается, и след простыл. Мы скоро по команде рассыпались в цепь и положились в снегу... Со стороны большевиков был развит адский огонь из пулеметов. На этот раз мы счастливо отделались — жертв не было с нашей стороны. Красным-то уже давно было нас видно, и если бы у них были хорошие стрелки, то нас бы всех скосили еще в колонне, но на счастье стрелки у них 99% пуль выпускают в пространство и из 1% случайные попадали в нашу цепь. Нам же буквально, повторяю, за 10 шагов ничего не было видно. Когда огонь немного умалился, мы все с места с криками «ура» пошли в атаку, изредка давая выстрелы по одиночке и залпами, так как цепи своей не было видно. Большинство из нас шло в атаку, неся винтовки на ремень, идя против пулеметов во весь рост.

Когда оказались цепь от цепи на близком расстоянии (менее чем за 100 шагов), здесь граф Мусин-Пушкин особенно был бесподобен во всех отношениях. Ничуть не теряясь, сохраняя мужество и хладнокровие и имея смелость, он все время оставался храбрым и доблестным воином, подобно старому офицеру, опытным руководителем своих людей, произнося соответствующие команды и подбадривая остальных юнкеров. Я в цепи шел с ним рядом. Никто из отдельных командиров не вел себя так похвально, как граф Мусин-Пушкин. Только и был слышен его голосок: «Отделение, пли!» — после чего раздался залп из ружей довольно прилично обученных солдат. И с каждым шагом вперед выражение лица этого юноши-героя резко менялось. Его чудные глаза загорались, физиономия принимала особенное выражение, она как будто испускала невидимые лучи, его дыхание делалось учащеннее при приближении красных. С нашей стороны не было сильного огня, и я скажу, что мы победили только силой духа, идя вперед с криками «ура», несмотря на их адский огонь и численное превосходство. Их было 1500 штыков, нас только 250.

В то время, когда цепь от цепи находилась на расстоянии 50 шагов и когда их правый фланг стал обходить левый фланг нашей цепи при наличии массового огня из пулеметов на тачанках (если они и имели миговый успех, то только благодаря пулеметам на тачанках), наша 3-я рота, стоящая на левом фланге, начала отступать, тогда как 1-я и 2-я роты успешно продолжали идти вперед. Находясь близко около 3-й роты, граф Мусин-Пушкин своею непоколебимостью, стойкостью и уверенностью в победе заражал всех... Его поведение было бесподобно... Здесь именно он и проявил свою храбрость, свое геройство... Другие, глядя на него, становились такими же и смело, с новым порывом шли вперед и... скоро враг был сломлен. Вся цепь красных повернула назад. Особенное упорство проявляли их пулеметы. Стоит указать еще на такие яркие факты, и личность графа Мусина-Пушкина охарактеризуется вполне. Когда наша цепь стала преследовать отступающего противника, по дороге встречалось много раненых «товарищей», кои обращались к юнкерам, называя их товарищами, молили о пощаде. Один из юнкеров, возмутившись подобным к нему обращением, поднял штык над красноармейцем с целью его приколоть. Как вдруг слышится звонкий голосок графа Мусина-Пушкина, говорящий следующее: «Юнкер С., не смейте прикалывать раненых, так делают только большевики»,— и юнкер был смущен, не осуществив своего намерения. Масса было подобных эпизодов,

о которых говорить не буду, сообщу же под конец, при каких обстоятельствах умер юноша герой.

Я уже сказал о том, что большевики скоро повернули восвояси, не выдержав нашего смелого натиска под влиянием порыва. Мы готовы были идти в штыки (в некоторых местах наблюдалась штыковая атака, прикладом и пр.), красные как раз этого и боятся и, быть может, даже потому, что у большинства из них на винтовках не было штыков. Пулемет же продолжал свою работу. Против нас (я и Мусин-Пушкин в цепи все время были неразлучны) был неприятельский пулемет, которым нам явилось желание завладеть или по крайней мере вывести его из строя, что под конец нам и удалось сделать. Против этого пулемета и пошли мы с ним и потом еще несколько человек, которые скоро были убиты или ранены. Остались против него я и граф Мусин-Пушкин. Мы как бы вклинились в большевистскую цепь. Постепенно подползая к тачанке и находясь от нее шагов на 25—30, нам удалось попортить пулемет, убить двух «товарищей», сидящих на тачанке и изранить лошадей. Взять же в плен нам не удалось, так как все остальные почти все отступили с этой линии, и к нам приближалась другая тачанка, которая стала вести по отступающей 3-й роте сильный огонь, на линии которого мы с Мусиным-Пушкиным как раз и находились. Видя, что вдвоем с ним не справимся, а помощи ждать было неоткуда, мы решили приближаться к левому флангу продолжающей наступать нашей цепи. И это время, когда мы встали и стали отходить к своим (шли во весь рост, не прячась от огня, так как последнее было излишним ввиду того, что большевики сеяли по нас беспрерывно. Это был в буквальном смысле свинцовый ливень, от которого укрываться было бы смешным), повернувшись к тачанке спиной и идя рядом, вдруг граф Мусин-Пушкин вскрикнул: «Ой, Козенко, я ранен!». Подойдя к нему вплотную, беру его винтовку к себе на плечо, а другой рукой поддерживаю его. Был он ранен в правую часть груди, вероятно в артерию, так как из груди вышла такая масса крови, что я наблюдал первый раз в жизни. Это был кровяной ключ. Помощи в смысле перевязки я не мог ему сделать, так как, во-первых, нечем было перевязать, а во-вторых, под таким огнем дальше не было возможности оставаться и, наконец, попали бы в плен, чего все у нас боялись, считая позором. Сделав несколько шагов, он скоро начал слабеть и потом падает на снег. Не вините ради Бога меня за то, что не вынес его хотя бы мертвым. Признаюсь откровенно, что этого не в состоянии был сделать, благодаря только физическому изнеможению. Я падал от усталости под тяжестью винтовки и снаряжения. Других же в это время уже никого не было. Лежа на снегу и истекая кровью, но находясь еще в сознании, он просил меня добить его и ни в коем случае не отдавать в руки большевиков. Я ему обещал это сделать, видя, что скоро он умрет, потеряв столько крови. Добивать его я не позволил бы никогда (у меня ж для этого не поднялась бы рука), а остался сидеть с ним на снегу до тех пор, пока он не умер. В это время и эта тачанка повернула обратно, и юнкера преследовали противника уже горсточкой за Перекопский вал. С наступлением темноты, преследование закончилось, и юнкера стали отходить к Армянску, другая часть на К.-Балку.

С поля боя я уходил последним с уверенностью, что даже и полуживым граф Мусин-Пушкин не попадет красным. Находясь в агонии, он призывал маму, говоря, что там, дома, мама плачет, говоря, что он совершенно даром погиб и под конец проклинал все. Скоро он затих. Я, дабы убедиться в том, что он умер, долго его окликал, толкал, но в ответ получал гробовое молчание. Простившись с ним, я покинул поле боя, которое было усеяно трупами, уже наполовину занесенными снегом.

От себя в заключение скажу, что граф Мусин-Пушкин был истинный сын своей Родины, гордость родителей, будущее ему готовило широкое поприще. Такие люди редки. Мир праху твоему, дорогой товарищ!

Юнкер Д. Козенко

Пусть родители графа Мусина-Пушкина меня извинят за излишние откровенности, но иначе я поступить не могу и сообщаю все, что знаю о юноше герое.

## Антанас Шкема

# Солнечные дни

### Повесть в новеллах

*Говорить какие-то слова вослед ушедшему всегда грустно. Литовский писатель, актер и режиссер Антанас Шкема заслужил признание читателей и критики полвека назад, но, видно, так уж повелось у всех у нас, русских, литовцев, украинцев, белорусов, таджиков, эстонцев, всех, безжалостно придавленных Великой Идеей, замордованных и обесчещенных, что воскрешение самых лучших, самых достойных, самых чистых и настоящих происходит столь медлительно, столь неприметно. И все-таки во благо не только отдельному народу, отдельной нации, но и всему человечеству. А возвращение доброго имени, извлечение таланта из тьмы забвения есть справедливость.*

*Антанас Шкема родился в 1911 году в Литве. Изучал медицину, право, закончил театральную студию. С 1936 года по 1940 год работал в Каунасском драматическом театре актером. С 1940 года перебрался в Вильнюс, где сначала был актером, а затем директором театра. Когда в 1944 году в Литву во второй раз вошла Красная Армия, Шкема бежал на Запад, прошел лагерь для перемещенных лиц в Германии. С 1949 года обосновался наконец в США. Работал лифтером. В 1961 году погиб в автокатастрофе. Таковы скупые даты этой трагической биографии. А за ними — сломанная судьба, непонимание на родине и на чужбине, невоплощенность, неуспех, нестыковка со своим временем... Сплошные не...*

*Сегодня, когда на родине писателя выходят его книги, когда впервые публикуются русские переводы в вильнюсских и московских журналах, а даст Бог, и появится на русском языке книга с горьким названием «Белый саван», пожалуй, никакие рекомендации уже и не требуются. Сила этого таланта открывается читателю сразу, с первой строки. Сплав музыкальности и художнического дара придает тексту особую зримость, а обретенный актерский опыт довершают его огранку: произведения Антанаса Шкемы на редкость кинематографичны. И одновременно это большая литература в прямом смысле слова. О жизни и о смерти.*

*Н. Воробьева*

Умирают в рамах головы дождей.
Буквы молятся на камнях.
Запах вянущих роз исходит дрожью.
Отзвук песен войны зачах.
И мертвецкой разит история.

*Хенрикас Радаускас*

### Стеклянный человек

На странице распластался летящий ангел, очень длинный и бледный. Прямо ему на ноги кто-то поставил стакан с водой, которую так и не выпили. Стены обиты темно-коричневой

материей. Три светлых квадрата выделяются на темном фоне: окна с закрытыми ставнями и дверь. Посреди комнаты стол. У стола отец с матерью. Отец высокий и сутулый. Голова у него маленькая, птичья, виски седые. Отец необычайно подвижен. Руки у него постоянно ходят ходуном, шелестят переворачиваемые страницы газеты. Мать восседает, подобно статуе, подперла голову руками, взгляд устремлен на кровать. Иссиня-черные волосы зачесаны наверх, раскосые глаза прикрыты ладонями, сквозь растопыренные пальцы влажно поблескивает напряженный взгляд. Ее высокая грудь ритмично вздымается, зеленый абажур керосиновой лампы заливает лицо мертвенным светом, и стеклянный человек в углу — улыбается. Он стоит неподвижно и улыбается широко раскрытым ртом. Во рту у него нет зубов, пиджак на нем ярко-красный, а на голове островерхая голубая шапочка с золотым пузырьком. Такие шапочки носят сказочные волшебники. Сквозь стеклянную фигуру Мартинукас ясно видит поникшие листья фикуса. Они напоминают вислые уши собаки дворника, которая торчит возле конуры. Мартинукас не помнит, когда этот стеклянный человек появился в углу. Наверное, он нужен, раз родители не прогоняют его прочь.

Мартинукас лежит в постели. Ему жарко, в ушах звенит. Непрерывное шипение, звук, напоминающий приглушенный пых самовара, с шумом отдается у мальчика в ушах. В комнате тихо, поскольку настенные часы остановились. Остановились они несколько дней назад, и починить их некому. Обе стрелки на часах слились в одну, Мартинукас знает — часы показывают ровно двенадцать. Который час, мог бы сказать отец, свои серебряные часы он засовывает в кармашек жилета. Шелестит газета у отца в руках, а мать по-прежнему сидит, подперев белыми руками иссиня-черную голову.

Временами на улице раздаются глухие шаги. И тогда отец слегка разворачивается к закрытому ставнями окну и ждет, пока шаги удаляются. Затем снова шуршит газетой. Стеклянный человек замер в углу с раскрытым ртом, и Мартинукас боится, что золотой пузырек шевельнется, случится что-то страшное. Поэтому Мартинукас поворачивает голову и видит раскрытую книгу на круглом столике рядом с кроватью. Кроме того, на столике стоит бутылка с приклеенной красной бумажкой. Точь-в-точь язык у собаки дворника. Мартинукас усмехается и продолжает разглядывать книгу. Бледный ангел все так же устремлен ввысь. Писатель, что написал эту книгу про ангела, очень хороший, жил он на Кавказе и фамилия его... Мартинукас старается вспомнить фамилию, и тотчас в нем возникает желание взглянуть на стеклянного человека. А вдруг золотой пузырек уже шевельнулся? Мартинукас наконец отваживается поглядеть в угол, но тут наплывает зеленая мгла от лампы, и мальчик засыпает.

Худой, раздраженный мужчина комкает газету. Он резко откидывается назад, и стул под ним скрипит. Женщина с иссиня-черными волосами приподнимает голову и взглядывает своими раскосыми, монгольскими глазами. Зрачки у нее черные, скулы на лице выдаются, изгиб губ нежный, теплый, какой-то уютный, губы очерчены так, что их хочется целовать долго-долго.

— Ребенок спит,— оправдывается мужчина язвительным тоном.

— Ничего не понимаю. Они пишут о победе, а в пригороде уже...

Он резко вскакивает со стула, но, вспомнив про ребенка, выпрямляется с откровенной медлительностью. Потом на кончиках пальцев, раскачиваясь, подходит к кровати, подобно злой птице, с острым профилем, с тонкой шеей и стальным взглядом. Огладив костлявой рукой свою бороду клинышком и подкрутив левый ус (а усы у него пышные, ухоженные), он возвращается назад.

— Ребенок спит спокойно.

— У него тридцать девять и девять.

Женщина произносит это приглушенным грудным голосом, уголки ее губ опустились.

— У детей всегда высокая температура,— говорит мужчина и замирает, скрестив на груди руки. Его поза напомнила привычную манеру адвоката, именно люди этой профессии любят застывать в таком положении после эффектно произнесенной речи.

В тишине гулко отдается эхо шагов, слышно, как они приближаются, а в жилетном кармашке все тикают и тикают часы, и руки мужчины поначалу повисают бессильно, но потом он спохватывается и засовывает их в карманы брюк. За окном кто-то переговаривается, шаги вдруг обрели голос, однако ставни плотно закрыты, рамы двойные, так что слов не разобрать. Шаги затаились там, снаружи, женщина сбрасывает с плеч черный, шелковый платок и накидывает его на зеленый абажур. Комната наполняется сумраком, и двое людей как бы растворяются в нем. И пока женщина стоит неподвижно, мужчина нервно комкает пальцами подкладку карманов.

— Если они постучат, я выстрелю,— шипит мужчина, хотя прекрасно знает, что никогда этого не сделает. Знает это и жена, поэтому своим полным телом прижимается к острому локтю мужа.

— Если они ворвутся, ты пойдешь на кухню и выбросишь револьвер в окно. А я скажу: у нас болен ребенок.

Между тем «они» продолжают переговариваться, стоя на улице под окнами с закрытыми ставнями, и один из них длинно, по-русски выругался. Эта брань просочилась в комнату сквозь наглухо задраенные окна. Затем шаги двинулись прочь, загромыхали по тротуару, отдалились и стихли. Опять на миг воцарилась тишина, и эта внезапная тишь вывела женщину из оцепенения. Она сняла платок с абажура, зеленый свет залил комнату, и мужчина наконец вытащил руки из карманов.

— Черт знает, что тут делается.

Самообладание постепенно возвращается к нему, на пожелтевших щеках проступают красные пятна.

— Город переходит из рук в руки. Да что там город... Кварталы. То красные, то белые. Вчера на улице подстрелили Синицына... Выстрелы прогремели неожиданно... Синицыну угодили в живот, прожил всего два часа...

Мужчина не спешит закончить свою мысль, кажется, сейчас он произнесет что-то значительное, важное, однако вместо этого начинает развивать новую мысль.

— Понимаешь, Вера... восемнадцатый год. Двадцатый век. Человечество открывает глаза и пробуждается. Красные флаги, слезы в глазах, все люди братья. В пятом году я сам разгуливал по Тифлису под всякими там флагами и орал во всю глотку... В то лето на каникулы поехал в Литву. Ах, Панемуне с его лесочками... Чудесно, Вера, в Литве нет степей. А теперь эта война, Ростов, революция... Стреляют из-за угла. Помнишь, Вера, Тифлис десять лет назад? Была весна. Цветущие аллеи, горы, американские поезда. Тифлис — Владикавказ. Помнишь, мы были в Нахичевани? Акации усыпаны щебечущими птицами. Ничего, мы еще повторим свое первое лето, вернемся на десять лет назад... Господи, как я хочу в Литву, Вера!

Прижмуренные глаза мужа делаются добрее, он осторожно дотрагивается до Вериного плеча и начинает медленно поглаживать шелк блузки.

— Ты же обещал остаться здесь,— говорит женщина. По ее лицу трудно прочесть, что она этим хочет сказать. В ее тоне вопросительные нотки, хотя всю фразу она произносит ровным голосом, без всякого выражения.

«Она восточная женщина, она киргизка, она восточная женщина»,— думает он, затем говорит:

— Да, обещал... Но ты пойми, такая чертовщина! Тебе понравится твоя новая родина, ты очень способная, Вера, ты совсем неплохо говоришь по-литовски...

Женщина отворачивается и уходит. Мужчина обрывает речь на полуслове. «Она киргизка, она восточная женщина». Он почувствовал, что сейчас вспыхнет. Женщина теперь стоит возле фикуса и мягким движением гладит тугой жесткий лист. Ее рука прочерчивает в воздухе извилистую линию, и кажется, что это мягкое, грациозное движение — начало танца, вот-вот она откликнется на него всем телом.

— Там нет акаций,— говорит она, а длинные пальцы блуждают по зеленому листу.

— Там нет степей,— говорит она сочным грудным голосом, и слова ее звучат подобно речитативу в песне.

— В Литве мужчины не скачут, как полоумные, на конях, в Литве леса. Я люблю этот воздух, в лесу душно. Люблю слушать, как исчезает в воздухе крик. В лесу твой крик возвращается назад к тебе, ты ловишь его губами.

Каждое слово рождается отдельно, и оно огромно. Ей еще трудно говорить по-литовски.

— Ты говоришь, будто декламируешь,— с иронией замечает мужчина и достает из кармана часы.

— Половина первого, ребенок спит, пойдем и мы с тобой.

— Я еще не пойду спать. Ты ступай, ложись. Покойной ночи, Антанас.

Мужчина передергивает плечами, направляется к двери, на пороге останавливается.

— Послушай, Вера, как только представится случай, мы вернемся. Я тебе уже рассказывал, вчера встретил Пятравичюса. Он сказал — наш край свободен.

Он произносит это достаточно громко, и женщина прикладывает к губам палец. Оба поворачиваются к спящему ребенку, залитые зеленым светом — они так напоминают восковые статуи в пантомиме.

— Ты идешь по улице и замечаешь: «У этой девушки красивые ноги». Ты едешь в трамвае и обращаешь внимание: «У этой красивые волосы». Тебя видели вместе с учительницей рисования. Я боюсь — в Литву. Ты бросишь меня, и я умру от одиночества.

Мужчина берется за дверную ручку, потом выпускает ее. «Вот-вот, эта неподвижность лица, эта бесчувственная манера говорить очаровали меня. Когда бродишь, обнявшись, нюхаешь акацию и тебе хочется видеть обнаженное тело, это так прекрасно. Но спустя десять лет... У-у, когда-нибудь отлуплю ее...»

— Ты говорил совсем по-другому... Много, красиво говорил. Наши мужчины ходят в гости к родителям и «я люблю тебя» говорят после свадьбы. Эти слова они произносят ночью. Днем — никогда. Ты произнес «я люблю тебя», когда светило солнце и пели птицы. У меня защемило в груди. Ты был другим...

Мужчина прерывает ее резким тенором.

— А теперь поняла — я плохой. Прекрасно. Я рад. Поздравляю. Ты же не дикарка. Закончила гимназию, была знакома с нами, с ев-ро-пей-ца-ми,— слово «европейцы» он произносит протяжно, выражая этим свою иронию.— Какого черта тогда...

— Ты целовал меня в губы, цвели деревья, мы стояли с тобой у реки,— продолжает женщина, она возвращается к столу, садится, прикрывает свои раскосые глаза, и мужчина понимает: ему остается открыть дверь, уйти в спальню и, отвернувшись к стене, уснуть. Чуть помешкав, мужчина приотворяет дверь, и тут его взгляд упирается в округлую спину женщины.

— У тебя нет логики. Ты убиваешь меня своим настроением. Ты эгоистка. Моя дорогая, в такое время... ведь революция, понимаешь, так на черта эта твоя поэзия! Я хочу увезти тебя из проклятых мест туда, где спокойно, хочу спасти тебя и ребенка, а ты несешь бред...

Он говорит на повышенных тонах, женщина умоляюще вскидывает руки, но Мартинукас уже проснулся и смотрит в угол, где стоит фикус.

Неужели он спал? В комнате явно чего-то не хватает, лампа излучает все тот же зеленоватый свет, и родители стоят и наблюдают за ним, за Нукасом. Книжка раскрыта, на ней стоит стакан с водой: нет, комната вроде та же.

Мать первой бросается к постели. Она кладет руку на наморщенный лоб Мартинукаса и спрашивает:

— Пить хочешь, Нукас?

— Хочу пи-пи.

Теперь отец сгибает свою длинную спину и достает из-под кровати горшок. Белый, эмалированный горшок с голубым ободком. Мать сажает Мартинукаса на ночную посудину, от холодного прикосновения по всему телу пробегает дрожь, и в этот миг мальчик видит, как в дверь входит стеклянный человек в длинных зеленых чулках, в красном пиджаке, в голубой волшебной шапочке, а золотой пузырек на ней раскачивается слева направо, слева направо.

— Привет,— говорит стеклыш, и гипсовые цветы на потолке вздуваются. Они превращаются в золотистые абрикосы и желтоватыми пушинками медленно слетают вниз, и абрикосы тают, тают.

— Ку-ку,— раздувает губы стеклыш, он кукует, а у отца на лбу вспухает шишкой бледный такой ангел, хватает лампу и раскачивает ее слева направо, слева направо.

— Ту-та, ту-та, тили-тута,— разевает беззубый рот стеклыш,— тили-тили-тили-тили,— все быстрей и быстрей выкрикивает он.

На листьях фикуса коричневые кошки, задрав хвост, поедают рассольник прямо из ночных горшков, ломтики огурцов падают на пол, пол не выдерживает, начинает раскачиваться...

— Ту-та, ту-та, тили-тута, тили-ли-ли, ли-ли,— все с большей быстротой вращается все вокруг.

И золотой пузырек летает из стороны в сторону, слева направо, слева направо, быстрее, быстрее, быстрее.

Бледный ангел превращается в треугольник, отцепившись от отцовского лба, он подхватывает стакан с водой и принимается мыть комнату, из его глаз капают плоские, треугольные слезы.

Мартинукас видит, что у него больше нет рук, желтовато-зеленые треугольники лежат на красном одеяле. И стеклыш хватает его за ноги, переворачивает вниз головой.

Тогда Мартинукас приподнимается, дрожа всем своим исхудавшим за время болезни тель-

цем, вцепляется в волосы матери и кричит: «Не хочу, не хочу!» И еще успевает услышать, как отец глухо произносит странное слово: «Кризис».

Комната вдруг раскалывается, разлетается на разноцветные осколки, и они летят вниз, последнее, что видит Мартинукас, это мокрые и огромные глаза матери.

## Карусель

— Я проткну живот, и кишки вывалятся наружу.
— Ты дурак! Надо выколоть глаза.
— Я вырву язык и вколочу его в лоб.
— Ты дурак! Прежде всего глаза надо выколоть.
— Почему?
— Эта сволочь ослепнет. Тогда и протыкай слепому живот.

Двор большой, грязный и солнечный. Двор городской, шумный. Ростов-на-Дону. Обшарпанные двухэтажные дома образовали неправильный квадрат... По углам жмутся уборные-развалюхи, собачьи конуры. В окнах мелькают разноцветные тряпки, выпрастались на солнышке, проветриваются, сохнут. Лоскутные одеяла, напоминающие изуродованные шахматные доски, вишневые подушки, загаженные детьми, свисают облезлые ковры и экзотические национальные флаги. Посреди двора вырыта огромная яма, где крупный гравий перемешан с картофельными очистками, пережженным углем и прочим мусором. Прямо на краю ямы растет скрюченная груша — этакий рахит, ствол кривой, горбатый, веточки тонкие, бессильные, несмело пустившие чахлую листву да еще впридачу несколько розовых пугливых цветков. Эту грушу в припадке ностальгии посадил вечно пьяный дворник Степан. Родился он в деревне, где много садов. У жителей вызывает смех всякий его приступ нежности, когда он обнимает грушу, словно женщину. Степан в прошлом году лишился жены. Она сбежала с мороженщиком.

На дне ямы стоят Сашка и Митька. Сашка — девятилетний худой пацан, зеленоглазый, в перешитом из материнского пальто размахае. Зубы у него кривые, торчат во все стороны. При разговоре он гордо шмыгает носом. Митька — краснощекий пузан, равнодушный ко всей этой грязи во дворе. Слова он для пущей солидности цедит сквозь зубы, вместо носа две ноздри. Они стоят друг против друга и пытаются разрешить трудную задачу. Что бы они стали делать с взятым в плен белогвардейцем? Отцы Сашки и Митьки сражаются на стороне красных. Иногда они приходят домой. Ребятишки наслушались кровавых историй и теперь живут ими на дне ямы. Тут же на краю стоит Мартинукас, долговязый, интеллигентный мальчик с узким подбородком, большими, темными глазами (от матери он унаследовал легкую раскосость) и прямым отцовским носом. Волосы у него светлые, толстые губы приоткрыты от любопытства. Кажется, что этот мальчик постоянно о чем-то допытывается и не находит ответа. Его можно было бы назвать красивым, если бы не бесформенные и бесцветные губы.

Запрокинув голову, он смотрит на солнце. Впервые после болезни. Его синий матросский костюмчик без единого пятнышка, ботинки начищены ваксой, горло обмотано маминым платком. Мартинукасу жарко, у него немного кружится голова. Он неуклюже разворачивается и бредет к собачьей будке. Интересно, рецепт на пузырьке с лекарством и вправду похож на собачий язык?

— Эй ты, католик, подожди,— кричит ему вслед Сашка (здесь поляков и литовцев называют католиками).

— Вон Митька говорит, сначала глаза надо выколоть. А ты как считаешь?

— Не знаю,— шепелявит Мартинукас.

— Не знаешь?! Слышь, Митька, он не знает. Да ты вообще хоть что-нибудь знаешь, несчастный лопух! — орет взбешенный Сашка.

— По уху ему съездить, кулаку этому,— предлагает Митька.

Мартинукас бежит под навес и забивается в угол. Сгнившие доски приятно пахнут сыростью, на пустых ящиках копошатся тощие куры. Мартинукас садится на корточки, водит пальцем по земле и размышляет. Ему приходит в голову, что дома, окна, яма, уборные вроде заново перекрашены и что мать у него очень-очень хорошая, темноглазая, а летящий ангел в толстой книге наводит ужас; и что бы из этого вышло, если бы кот Васька сцепился с Барбосом, псом сторожа? Мартинукасу слышно, как спорят Сашка с Митькой, как на втором

этаже соседская Настя, служанка, поет о разбитом сердце, о любви, а тут же рядом с навесом на солнце чирикают воробьи.

По ослепительно-голубому небу проплывают облака, когда он вырастет, станет большим, наденет блестящий костюм пожарного, приедет к матери и Насте, на повозке у него будет длинная пожарная лестница, он взберется по ней наверх, к Насте в окно, и попросит ее потрепать его по щеке, потом посадит Настю с матерью в пожарную повозку, запряженную четверкой лошадей, отвезет их обеих к реке, и они будут громко хохотать, станут все втроем есть филипповские пирожки с яблочным пюре и петь про королевича, победившего глупого и злого великана; плывут по небу облака, чирикают воробьи, а Настя поет.

Мартинукас выбирается из-под навеса и кричит:

— Настя! Настя!

— Чего тебе, замарашка? — посверкивает белыми зубами Настя.

— А сердце от любви разбивается?— кричит Мартинукас.

Настя перевешивается через подоконник.

— Всегда-всегда,— почему-то печально отзывается она.

— А у тебя с сердцем в порядке, да, Настя? — весело спрашивает Мартинукас и удивляется, отчего это Настя быстро исчезает в окне. Тогда он направляется к псине сторожа, то и дело оглядываясь на ходу.

В окне пусто. Во дворе скучно.

Во дворе горланят дети: «В Курилкин переулок! Там — повешенные! Скорей в Курилкин переулок!» Обтрепанная орава несется к воротам; размахивая руками и подпрыгивая, первым мчится во весь дух Сашка. Мартинукас забыл, что мама запретила ему выходить со двора, он тоже бежит к воротам, охваченный какой-то дикой радостью, ведь так давно он не бегал по улице!

На улице чище, чем во дворе. Проносятся мимо серые, двухэтажные дома, маленькие тополи с клейкой весенней листвой, точно ее опрыскали влагой, под ногами будто вылизанный асфальт мостовой, а перед глазами мелькает разноцветное тряпье детворы. Множество ног топчет Садовую улицу, тоненько позвякивают безликие оконные стекла, и мощный крик взмывает в небо — голубое и глубокое.

Вот и Курилкин переулок. Здесь нет тротуаров, узкая улочка петляет среди грязных домов, а по правой стороне протянулась вереница фонарей, которые исчезают за поворотом. Поначалу Мартинукас никак не может сообразить, что же тут происходит. Ребятня окружила первый попавшийся фонарь, щебечут, точно птицы, которым бросают корм. Потом устремляются дальше, и этот фонарь остается в одиночестве, всеми заброшенный, а на фонаре раскачивается человек. Мартинукас видит босые, чистые ноги. Ногти аккуратно подстрижены, а цвет кожи — желтый. Мартинукас задирает голову. Икры и бедра этого человека обтянуты «галифе» с красными лампасами. Белый мундир забрызган кровью, а выше, вокруг шеи висельника, обмотана грязная веревка. Теперь Мартинукас внимательно изучает лицо повешенного. Видит белки глаз, слипшуюся прядь волос, упавшую на лоб, что удивительно — фиолетовый язык вывалился изо рта и почти достает до подбородка. Вверху над головой висельника — лампа фонаря. Стекла давным-давно разбиты, и фитиль от керосиновой лампы, свесившись через край, легонько раскачивается, и человек тоже тихо раскачивается, и правая рука его ударяется о штаны «галифе». Мартинукас слышит в тиши пустой улочки этот слабый глухой звук, и тут он замечает, что на руке не хватает безымянного пальца, и цвет обрубка такой же, как у торчащего языка. Мартинукас резко отворачивается от повешенного, хотя и чувствует внутри непонятное любопытство. Прямо перед ним вывеска парикмахерской. Лицо мужчины на вывеске точно такого же цвета, как у повешенного. Мартинукасу еще сильнее хочется обернуться. Действительно ли цвет лица у них одинаковый? Он оборачивается и слышит, как стучит у него сердце...

И... устремляется со всех ног прочь, туда, где раздается заливистый смех ребят.

Ребята окружили фонарный столб, гомонят от возбуждения, а громче всех ликует зеленоглазый Сашка.

— Ну-ка, крутанем еще разок, во какая карусель, правда, ребя? — заходится он в крике, настоящий заводила, желание которого — закон.

— Крути его вправо!

— Только надо покрепче стянуть.

— Ночью здорово было бы! Прицепили бы к ремню Степанову коптилку, пускай светит себе. Здорово...

Митька расфантазировался, да никто его не слушает. Несколько худеньких, грязных

рук ухватились за ноги висельника и давай раскручивать тело вправо, вправо. На висках вздуваются вены, но ручонки все раскручивают и раскручивают в ожидании нового Сашкиного приказа.

— Отпускай! — наконец пронзительно кричит Сашка, ребятня отбегает, и тело начинает вращаться в обратную сторону, точно волчок, отчего даже рябит в глазах, все хлопают в ладоши, и всем страшно весело.

Рядом с Мартинукасом стоит пятилетняя худенькая девчушка. Она увлеченно ковыряет в носу. Ее невинные глазки блестят. В них — любопытство и уважение к старшим. Она толкает Мартинукаса локтем в бок и спрашивает:

— А тебе разве не хочется?

Их взгляды встречаются, у обоих на щеках выступает румянец. И когда ребята снова повторяют эту забаву, Мартинукас успевает ухватить висельника за локоть и за большой палец на ноге, теперь он тоже раскручивает тело вправо и еще раз вправо.

— А я не боюсь, мне весело, очень-очень весело! — кричит он, обернувшись к худенькой девчушке, и у него, как и у других ребят, вздуваются на висках вены.

Повестка по-прежнему валяется на столе. В повестке написано: Антон Семенович Вилейкис. Мужчина уже в пальто, оно у него черное, слегка потертое, с бархатным воротником. В квадрате окна изогнутая спина женщины, талия стянута, высокие шнурованные ботинки залиты солнечным весенним светом, и в этих ярких бликах какая-то радость. Мужчина выжидает, пока женщина обернется к нему, она застыла у окна, совсем как модель художника, а фикус из угла отбрасывает свою понурую тень. Комната неприбрана. На полированных спинках стульев осела пыль, и на ковре тоже отпечатались два грязных следа. На кровати Мартинукаса дремлет серая, довольная кошка, а часы на стене все так же показывают двенадцать.

— Я ухожу,— говорит мужчина, но в ответ молчание.

Он принимается барабанить по столу пальцами.

Кошка лениво потягивается, выпускает когти, царапает покрывало.

— Я ухожу,— повторяет мужчина и направляется к двери.

Женщина преграждает ему дорогу, кинувшись от окна.

— Мы пойдем вместе,— говорит она, стиснув зубы, у мужчины возникает ощущение, что они играют сейчас в театре какую-то сложную психологическую сцену.

— Послушай, Вера...

Его птичья головка ритмично покачивается из стороны в сторону: налево-направо, адамово яблоко приходит в движение.

— Послушай, Вера... Еще неизвестно, мобилизуют ли меня? У меня сердце... Ясное дело, объясню им, что у меня каждую неделю бывают припадки. Мне теперь сорок четыре года. Какая-то фатальная цифра, правда? — мысль ускользает куда-то.

— Они тебя мобилизуют, а красные потом повесят. В Курилкином переулке белые висят на столбах. Мне только что Настя сообщила. Они болтаются на столбах, ты слышишь?!

— Мне сорок четыре года, а сердечные приступы все учащаются. Попробую объяснить им.

Все это он произносит неуверенным, тусклым тоном. Затем достает носовой платок, начинает сморкаться. Нос у него совершенно сухой. Кошка опять лениво приподнимается на кровати, изгибается всем телом, прыгает вниз и, подняв хвост, с видом победительницы шествует по комнате.

— Ты не сможешь мне помочь. Береги Нукаса,— шепеляво говорит мужчина и чувствует, как пальцы жены крепко вцепляются в его локоть.

— Я пойду вместе. И Нукас тоже. Всей семьей пойдем. Я им растолкую: у нас только один кормилец, мой муж. Он болен, и он нас кормит. Я покажу им Нукаса.

— Ты дура,— бросает мужчина. «Мяу»,— кошка трется у его ног и мяукает, и мужчина пинает ее в живот так, что она несколько раз переворачивается через голову, комнату наполняет пронзительный, отчаянный визг, как будто сломался какой-то механизм с противным лязгом.

— Ну, хорошо, пойдем вместе. Я вижу, какое у тебя лицо. Ведь если пойду один, побежишь следом, раздувшаяся, как пиявка, ты... проклятая киргизка. Слишком тебя знаю. Ты истеричка, слышишь? Существуют вот такие спокойные и назойливые истерички, они постепенно сводят тебя с ума.

Мужчина раздраженно засовывает руки в карманы старого пальто и принимается расха-

живать по комнате большими шагами, а кошка тем временем жмется к печке и своими зелеными глазами наблюдает за разъяренным человеком.

— Ну, почему ты меня мучаешь? Целых десять лет ты мучаешь меня. Я сам знаю, что мне делать, а ты пристаешь и пристаешь... Черт знает, что тебе от меня нужно?

— Люблю тебя,— спокойно отзывается женщина, и мужчина распахивает дверь. Они вдвоем выходят во двор. Двор пуст, из Курилкина переулка доносится ребячий гам, эхом отдаваясь в окнах.

— А где Нукас? — спрашивает женщина.

— Где Нукас? — вторит ей мужчина.

Мимо проходит с коромыслом Настя, болтаются пустые ведра. «Нукас в Курилкином переулке»,— говорит она и шагает дальше — чудесная, широкобедрая девушка.

...И ему другая дева приглянулась,
Ой да жизнь разбила ненароком мне...—

напевает Настя у колодца.

Родители быстро переглядываются и... устремляются к воротам, они бегут по тихой Садовой улице и неподалеку от Курилкина переулка сталкиваются с ватагой ребятишек. Дети мчатся веселые. Зеленоглазый Сашка вприпрыжку, как никогда довольный, под мышкой у него зажат лакированный ботинок, ему повезло, нашел висельника в башмаках, ловко стянул один и теперь перебирает пальцами, радостно наигрывает какую-то мелодию, словно на балалайке.

— Эх, да-да, ой, да-да...— голосит Сашка, рядом перекатывается Митька с армейским ремнем на шее, Митька изображает коня, а сзади, ухватившись за ремень, мчится Мартинукас, он кучер, на его желтом лице весеннее солнце оставило два округлых красных пятна.

— А ну, стой! — кричит отец, и Мартинукас послушно останавливается.

— Католик, католик! — вопят ребятишки, и вот их уже и след простыл, они уже во дворе.

— Где ты был? — произносит по слогам отец.

— В Курилкином переулке,— румянец на щеках Мартинукаса угасает.

— Что там делал? — опять произносит по слогам отец, в уголках его губ собирается слюна, пенится, и Мартинукас понимает, сейчас ему зададут трепку. Костлявые пальцы отца уже хватают воздух, миг, и они вцепятся Мартинукасу в волосы... но пальцы почему-то костенеют, отец замечает, что сын что-то прячет за спиной.

— Что у тебя там? — и Мартинукас несмело протягивает правую руку, в которой зажат офицерский погон. В погоне дырка, золотые нити залиты кровью.

— Где ты его нашел?

— В Курилкином переулке... на фонарях висят офицеры. Ребята подсадили меня, я залез к Сашке на плечи и сорвал погон. Погон был прибит гвоздем. Ребята сказали: вещи висельника приносят счастье. Папа... ведь ему же было больно, почему он тогда смеялся?

Мартинукас старался увести разговор, может, так он избежит порки.

— Кто смеялся?

— Офицер, у которого я сорвал погон. Он висел на фонаре и смеялся во весь рот, хи-хи...

И Мартинукас угодливо хихикает, чтобы как-то развеселить отца.

— Идем,— только и может произнести отец.

Они шагают все трое, а солнце припекает все сильнее, приходится зажмуривать глаза, возле домов сидят довольные псы с разинутой пастью, воробьи чирикают, как угорелые, какая-то молодка в фартуке остановилась возле ворот и мечтательно почесывает ляжку.

— Выпустила ребенка одного на улицу... видишь, что случилось. А еще говорила: я выращу тебе сына! Садиста ты мне вырастишь! — шипит мужчина, и женщина в бессилии уставилась на тротуар... и вся троица шагает, понурив головы, а солнце взбирается все выше и выше.

«Черт знает, зачем они увязались за мной, да, я боюсь, конечно, я трушу. Меня мобилизуют, придется стрелять, а стрелять я не умею, значит, меня быстренько уложат те, кто умеет палить. А не уложат — так будут пытать, еще повесят в каком переулке, сердце у меня барахлит, нервы ни к черту, я струшу, когда меня начнут пытать», и он продолжал шипеть:

— Каким ветром меня занесло в Ростов? Надо было задержаться в Воронеже. Там, говорят, намного спокойнее. Так нет же, ей захотелось тепла, затосковала по своим степям! А здесь гражданская война, большевики... Сначала был Керенский, и все радостно вопили: царя нет, да здравствует свобода. Теперь вот большевики... И полным-полно, их полно в нашем дворе.

Мужчина учащает шаг, женщина с ребенком с трудом поспевают за ним.

«Меня мобилизуют, и эти во дворе в одну прекрасную ночь... Учитель... Вот и носит, и мотает по всей России. В ксендзы надо было пойти, в ксендзы. Остался бы в Литве». Он опять взрывается:

— Лучше бы пошел в ксендзы, жил бы сейчас в Литве. А ты, раз хочешь,— езжай в Россию. На, получай свою Россию!

«Идут и идут рядом, никак от них не отделаешься».

— Ты, небось, до самой смерти будешь шагать рядом. Был бы теперь один, сбежал бы, и весь сказ... Добрался до Литвы... А ты все тащишься следом, проклятая киргизка, и еще говоришь, что любишь!

Мужчина все убыстряет и убыстряет шаг, и женщина тихо молит его:

— Не спеши. Не могу больше.

— Тогда зачем идешь? Ответь ты...— на всю улицу кричит отец, улица пуста, но у Мартинукаса глаза наполняются слезами.

— Не надо, прошу тебя, не надо. С нами — ребенок. Успокойся.

Голос женщины глубокий и какой-то задыхающийся. Мужчина слегка замедляет шаг. И троица снова бредет, понурив головы, а солнце поднимается выше и выше.

...Овцы улеглись на траве. Серые, дрожащие комья. Овцы совсем как облака. У отца широкие плечи, и глаза хорошо видят вдаль. Э, да это сын скачет по степи. Серый конь в пене, грива — белые молнии. Сын целует отцу руку. Красный шар исчезает за курганами. Ночь, и мужчины разводят костер. Тонкая нить песни протянулась по степи. Сейчас песня оборвется. В белой юрте — пестрые ковры. Отец отпускает дочь учиться. Все дивятся. Дочь будет ученая. Глаза отца еще зорче будут следить за каждой точкой на степном пространстве. Тихая пронзительная песня у костра затихает. И поднимается тогда самый красивый, самый стройный. И идет вокруг костра, а ноги у него гибкие, как веревка. Он танцует, какое-то неистовое буйство танцевать в эдакую ночь. Твоя дочь уезжает. Отец богач, он принял православную веру. Теперь он уже не Саглы. Он — Саглин. И сына он окрестил. И дочь тоже крестил. Потому что знает: царь могуществен, ему нужно угождать, тогда еще больше разбогатеешь...

Женщина тащит Мартинукаса за руку, взгляд ее устремлен в небесную синь, шнурок на левом ботинке развязался и теперь волочится по земле, дергается, мешает.

...Эти дома из гранита давят. Подруги-гимназистки много болтают и оскорбительно смеются. Какие-то офицеры с закрученными лихо усиками слоняются вокруг их пансиона. Девушки бросают из окон записки, по ночам ворочаются в постелях и томятся, смятые простыни, одеяла соскальзывают на пол. Учителя в глухих черных мундирах злобно объясняют непонятные вещи. И она учится, учится, учится. Летом степи, отец, курганы, сумасшедший танец при свете звезд. Осенью снова город. Она учится, а по вечерам бродит берегом реки и смотрит, как течет на юг вода. Там много-много воздуха, синего, прозрачного воздуха. Здесь и в реке гранит, гранит в облаках, гранит на лицах, очень часто хочется плакать. Эти офицеры с закрученными лихо усами произносят странные, дерзкие слова и приглашают прогуляться. Они такие же чужие, как и вечно хохочущие подруги.

И тогда появляется мужчина какой-то неведомой национальности. Он появляется как раз в тот момент, когда она стоит у реки, облокотившись на перила моста. Он говорит: «Вы не русская, как и я. Нам грустно глядеть на течение реки». И еще много других слов, теплых и приятных. Слова эти ни к чему не обязывают, поэтому она по своей воле отправляется на прогулку с тем мужчиной, она любит его худое, нервное тело, и голова его напоминает голову злой птицы. И когда отец приезжает за ней и хочет забрать с собой, она остервенело сопротивляется, и отец бьет ее своими сильными руками, пинает лежащую на полу, и изо рта у нее хлещет кровь. И когда отец хлопает дверью, она ползет, поднимается, тащится по улице со звериным воем и навсегда уходит к мужчине неведомой национальности. Она живет с ним, принимает католичество, у нее рождается Мартинукас...

Женщина наклоняется и заботливо завязывает на ботинке шнурок, Мартинукас с интересом наблюдает за сидящим на углу армянином. Он сидит целые дни напролет, дожидаясь, когда кто-нибудь вздумает почистить свои грязные ботинки. На краю ящика осенью обычно лежали спелые груши, а зимой и весной сушеные фрукты, они были спрессованы, армянин разрезал их острым ножом и продавал детворе. Теперь армянин сидит с вытянувшимся лицом, на ящике больше нет сушеных фруктов, и никто не хочет чистить ботинки. Мартинукас смотрит на исхудалого армянина, и сердце у него начинает покалывать. Он замечает, что отец беспокойно бегает глазами, что здесь, на Садовой, на главной улице, совсем мало прохожих,

все они куда-то спешат, не замечая друг друга. Потом они все строем садятся в трамвай, Мартинукас ясно видит, что устроившаяся напротив него дама в желтой шляпке плачет. Она плачет молча, со спокойным лицом и промокает слезы кружевным носовым платочком, легонько касаясь бледных щек.

— Он лежит у тети Марии, он без сознания,— говорит она своему соседу, толстому господину в очках, оправа у них черная.

— Ага,— отвечает господин.

— Пуля прошла через ребро и застряла в легких.

— Неважнецкие дела,— сочувственно поддакивает тот.

— Был таким веселым, симпатичным юношей, ведь так, Иван Матвеевич?

— Да, был,— соглашается господин и отворачивается к окну.

Трамвай съезжает с горки и, весело гремя, катит мимо зеркальных витрин, откуда напрочь исчезли товары. Многие стекла выбиты, в черные проемы магазинов назойливо проникают солнечные лучи, обнюхивают пустые полки и пропадают в мрачных углах.

В мясной лавчонке стоит гном с протянутыми руками, точно молит о чем-то прохожих. Сосисок у него больше нет. Филипповская булочная, торговавшая пирожками, заколочена досками. Исчезли пирожки с капустой, с печеночным паштетом, очень вкусные пирожки с яблочным пюре, ватрушки. Мартинукас аппатично водит пальцем по стеклу трамвая. Улица такая ненужная. Он снова поглядывает на плачущую даму и слышит, как она говорит толстому соседу в черной оправе:

— Каждый вечер перед сном он напевал французскую песенку. Он был еще совсем ребенком, Иван Матвеевич.

— Дети всегда такие, чего уж там...— невразумительно бормочет Иван Матвеевич.

— Никак не могу забыть эту песенку,— дама вытирает крутую слезу, скатившуюся с носа.

— Дела и впрямь очень-очень печальные,— вздыхает Иван Матвеевич.

Первым разлетается вдребезги стекло у водителя трамвая, и водитель, качнувшись вправо, медленно оседает на пол. Тут кто-то истерически кричит «ложись», и пассажиры бросаются с полированных сидений на замусоренный пол. На них сыплются стекла, и они жмутся друг к другу. На Мартинукаса наваливается толстый господин, и мальчик чувствует, как возле самой его головенки подрагивает жирное брюхо. Трамвай проезжает еще немного вперед и останавливается, видно, кто-то нажал на тормоз. Теперь пассажиры, словно по команде, высыпают на улицу, толпа ожесточенно борется за право выйти из трамвая, с этой толпой Мартинукаса и выносит через дверь. Иван Матвеевич и дама в шляпе протискиваются вместе. Мартинукас падает на землю и, лежа на мостовой, слышит незнакомый свистящий звук; он видит, как отец и Иван Матвеевич бегут впереди всех, потом толстяк налетает на фонарь, ударяется лбом и опрокидывается навзничь, а отец залезает под него и утыкает свою голову в раздутый живот случайного попутчика. В этот миг Мартинукас чувствует, как чья-то рука хватает его за шиворот и тащит по мостовой, повернув слегка голову, он наконец понимает, что его волочит по булыжнику мать. Они оба успевают одновременно рухнуть рядом с Иваном Матвеевичем. Мартинукас кладет голову на его крахмальную сорочку. На груди овальное, красное пятно, оно все разрастается, увеличивается прямо на глазах, и Мартинукас почему-то принимается истошно вопить «мама», но материнская рука крепко прижимает его голову к этой теплой и все еще вздымающейся груди.

Выстрелы смолкают неожиданно, какие-то люди пробегают мимо, потом выстрелы уже в отдалении, и пассажиры трамвая постепенно поднимаются с мостовой. Иван Матвеевич остается лежать. Теперь он лежит как-то боком, и белки глаз поблескивают под отвесно падающими лучами солнца.

— О праведный Боже,— восклицает дама в шляпке.

— Не пойду на мобилизационный пункт,— говорит отец. У него дрожат коленки. Он поворачивается обратно и осторожно, останавливаясь на каждом перекрестке, движется к дому.

### Иша-ак

На ковре все так же отпечатки грязных подошв. Зеленый абажур весь облип мелкими пылинками. Комната давно не проветривалась, воздух прокисший, на спинках стульев раскиданы вывернутые пальто. Отец сидит на диване, обхватив голову руками. Мать замерла в кресле,

уставилась перед собой немигающим взором. На подоконнике подремывает кошка, Мартинукас гладит ее по полосатой спине. Интересно, торчит ли Настя сейчас у окошка, размышляет он, и висят ли по-прежнему на столбах офицеры, и чем заняты ребята, и почему родители такие мрачные? А тот толстяк неужели — мертвый? Сосисок больше нет, пирожков тоже. Говорят, мертвецы являются за своими вещами. Страшно будет засыпать сегодня ночью. Погон все еще находится в кармане пиджачка. Мартинукас спрятал его туда после того, как отец сказал: «Пошли». А если офицер придет ночью и будет похож на стеклянного человека... С величайшей осторожностью Мартинукас приотворяет окно — родители сидят к нему спиной и ничего не видят — и быстро вышвыривает злосчастный погон во двор. Когда Мартинукас затворяет окно, раздается скрип.

— Иша-ак,— произносит мать.

Отец молчит. Мартинукас вздрагивает. Кошка сладко дремлет с прижмуренными глазами.

— Иша-ак,— повторяет мать.

Отец поднимает голову.

— Что тебе?

— Иша-ак,— слово какое-то тягучее и при этом шипит. Взгляд у матери по-прежнему немигающий, уставилась в одну точку и смотрит.

— Он скачет. Конская грива — белые молнии. Степи, степи. Иша-ак — так зовут коня. Ты сегодня смешной Антанас.

— Что?! — отец вскакивает с дивана, останавливается перед ней, но мать как сидела, так и сидит, не шелохнется, глядя мимо отца в стену.

— Ты так смешно тыкался этому человеку в живот.

— Смешно? Они же стреляли. Сама вон ползала по мостовой.

— Да я ползала. Да. Нукаса тащила. Чтобы мальчик наш остался жив. А ты прятался от страха.

Отец носится по комнате прыжками.

— Господи! Ты в своем уме? Да я же полз впереди, чтобы вы знали, куда ползти.

Он прекращает бегать и с довольным видом распрямляется.

— По весне река разливается. Кони забредают по колено и стоят. Солнце весной зеленоватое. Иша-ак лучший конь в отцовском табуне. Мой брат на нем ездил.

Отец медленно подходит к матери, склоняется, дотрагивается до ее руки, мать вырывает руку, на лице ее гримаса гадливости.

— Что с тобой?

— Не трогай. Ты трус, и я люблю тебя.

Она смотрит на отца, словно перед ней непонятная картина.

— Ты был красив десять лет назад. А как красиво ты говорил десять лет назад. Теперь ты дрожишь. Вон погляди, даже зоб ходуном ходит.

Мать поднимается, идет к фикусу, прижимается щекой к мерцающему глянцу листа и снова продолжает говорить все тем же спокойным голосом, отчего Мартинукаса охватывает страх: такой он видит мать впервые.

— На курганах растут акации. В роднике течет вода, белые цветы роняет акация в воду. Я хочу домой, отпустите меня домой! Домой...

Она плачет, она целует лист фикуса, а потом молитвенно опускается на колени. Мартинукас бросается к матери.

— Мама, мама... не надо, мамочка, не надо!

— Иша-ак, Иша-ак, Иша-ак...— повторяет мать и отталкивает от себя Мартинукаса.

— Вера, дорогая Вера. На тебя так подействовала перестрелка. Успокойся, Вера. Хорошо, если хочешь, поедем в степи. В Ростове все равно оставаться опасно. Давай поедем в село Покровское. Там живет учитель Медведенко. Помнишь его, Вера? Мед-ве-ден-ко. Он хороший человек, он приютит нас. Тебе принести воды, Вера?

Между тем мать с какой-то безмятежностью поднимается с колен, будто и не произносила никаких странных слов, даже отряхивает подол и очень весело начинает хохотать. Звонкий смех наполняет комнату, кошка недовольно вздрагивает и сворачивается в клубок.

— Мама, мамочка, мама! — кричит Мартинукас. Он чувствует, что происходит нечто ужасное, чего он не понимает.

— Не надо, не надо! — кричит он, и ему хочется, чтобы все было, как прежде. Впервые он ощутил — мать чужая, ее не вернуть.— Мама... Мама...

Где-то далеко заговорили церковные колокола. Сначала маленькие, потом большие. Маленькие колокола торопятся догнать друг друга, и большие отзываются гаснущим звоном.

Вечереет. На другой стороне улицы по железным крышам катится красный шар. Сосед Серегин взбирается по ступенькам на третий этаж, на лестничной площадке он приостанавливается и громко рыгает... Во дворе Настя стирает господское белье.

...И ему другая дева приглянулась,
Ой да жизнь разбила ненароком мне...

В ворота протискивается успевший налакаться дворник Степан и, качаясь, направляется к рахитичной груше. Тянет к ней руки и певуче приговаривает:

— Родная моя... Любимая моя...

**Мурлыка**

Густые акации сплелись одна с другой, ветки персика сплошь усыпаны зреющими плодами, трава высокая, местами достает Мартинукасу до подбородка. Там — за персиковыми деревьями — растут старые вишни. За ними никто не ухаживает, они сцепились между собой сухими ветками, не разнять, не развести, вот и умирают маленькие вишенки, едва успев зазеленеть. Какие-то незнакомые Мартинукасу травы обвились вокруг стволов — а стволы, что сухой хворост, и старушки-вишни смахивают на раскрашенных покойниц. За садом — церковь с накренившейся дверью, за церковью — побеленные глиняные мазанки, которые издалека белеют среди плодовых деревьев; еще дальше — привольно раскинулся на несколько верст сад, принадлежащий всей деревне, рядом жмется полоска земли, отведенная под огороды, ну, а ниже протекает медлительный Миус в тени склоненных ракит. За Миусом — степи. Степной простор тянется до самого горизонта, кое-где на горизонте проступают волнистые курганы. Степь хорошо видна со второго этажа, из маминой комнаты.

Село Покровское. Восемнадцать тысяч жителей и еще двухэтажный бывший господский дом, где теперь размещается начальная школа; в этом доме живет Мартинукас с родителями.

А возле каменной ограды уже насыпана новая могилка. Мартинукас собственноручно воткнул в могилу белый крест. На кресте выведено химическим карандашом:

«В. П.
Здесь покоится вечным сном
Хорошая кошка Мурлыка
Похоронил ее Нукас Вилейкис
Аминь».

Кошка Мурлыка как раз в день рождения Мартинукаса родила в его постели двух мокрых и слепых котят, а сама сдохла. Мартинукасу грустно, ему жаль кошку, которую они привезли из Ростова. Он даже становился на колени и молился.

«...Господи, спаси душу доброй Мурлыки. Отпусти ей все грехи. Пускай попадет она в небесное царство. Котят отец утопил в кадке. Я в этом не виноват. Я так его просил, а он все равно бросил их в кадку...»

Мартинукас трижды бьет себя кулаком в грудь.

«...И посади ее одесную среди самых хороших кошек. Пускай поют псалмы и лакают молоко из мисочки. Это я понарошку, Господи, просто я так играю...»

Мартинукас продолжает с легкой усмешкой:

«...И воскреси ее котят из мертвых. И верни им зрение, которого у них не было. Пускай играют себе с Мурлыкой. Будьте же милосердны к Мурлыке и ее котятам, Отец Бог, Отец Сын и Отец Дух Святой. Аминь...»

Он поднимается с колен, целует крест, осеняет себя знамением и хочет повторить все сначала.

— Ну-у-укас! — зовет мать.

Мартинукас с явным неудовольствием разворачивается и шагает к дому. Мать сидит возле отворенного окна и шьет. Длинные ее пальцы проворно продевают сквозь материю иголку с ниткой, желтоватый ситец тихонько шелестит. Уже три месяца как они здесь, и мать опять спокойна. Она больше не произносит странных слов, она такая милая, глаза у нее добрые, она терпелива даже тогда, когда Мартинукас не может ей ответить урок по географии.

— Где ты был, Нукас? — материнская рука проводит по волосам сына.

— В саду, мама. Я похоронил Мурлыку, сделал крест и помолился за ее душу.

— Крест кошке? — мать улыбается, у нее белые зубы, и она прижмуривает свои раскосые глаза.

— Ты же говорила — Бог живет на небесах. После смерти ведь все добрые души попадают на небо, правда, мама? Я помолился за Мурлыку. У нее была добрая душа. Она не царапалась и не кусалась.

Мать уже откровенно смеется. Зубы у нее крупные, ровные, чистые. Мартинукасу даже хочется потрогать их пальцем.

— У кошек нет души.

— Почему?

— Потому что они... глупые.

— Значит, у глупых людей тоже нет души?

Теперь мать хохочет громко-громко. И вместе с ней хохочет Мартинукас. Ему весело, он понимает, что сказал необычайно остроумную вещь. Поэтому в запале продолжает приставать к матери:

— Мама, но ведь у тебя... есть душа?

— А почему ты спрашиваешь?

— Отец иногда называет тебя глупой.

Нет, мать больше не смеется. Сомкнув рот, она отворачивается от сына, глядит через окно мимо него. Мартинукасу неловко.

— Мама, не сердись. Я не хотел...

Улыбка снова появляется на ее губах. Глаза черные, немигающие и очень печальные.

— Только у людей и есть душа, Нукас. Когда они умирают...

— Знаю, знаю. Попадают на небо, в чистилище, в ад.

— Да. Душа покидает тело и... Вон видишь, из трубы поднимается в небо белый дым?

— Вижу, мама.

— Совсем как этот дым, души медленно поднимаются ввысь, выше, выше. В голубое небо. Там их встречает добрый Боженька, обнимает и ведет в вечные сады. Где всегда лето, долгое-долгое лето.

Голос матери становится все тише, она говорит почти шепотом.

— Только после смерти душа уносится ввысь. Вспомни звезды, Нукас. Они постоянно мерцают. Днем по небу плывут облака, светит солнце, и звезд совсем не видно. Звезды — это дверь в небо, Нукас. Туда входят все добрые души. Но только после смерти, только после смерти...

Последние слова мать произносит так тихо, беззвучно, что Мартинукас скорее читает их по губам матери. Тогда он подходит совсем близко, прижимается к материнской щеке и тоже тихо-тихо спрашивает:

— Мама... Значит, чтобы попасть на небо, надо умереть?

— Надо, Нукас.

— А когда умираешь, больно?

— Больно, Нукас. Зато потом...

— Я не хочу умирать, мама. Тот господин, за которого мы тогда спрятались, и те офицеры на фонарях, они так некрасиво умирали, мама.

Мать обеими руками обхватывает голову Нукаса.

— Ты странный ребенок, Нукас.

— Я не понимаю...

— Поймешь.

Она целует его в лоб, легонько отталкивает от себя. И снова, склонив голову, принимается за шитье. Губы ее беззвучно шевелятся. Кажется, будто она молится. Мартинукас уже не впервые видит мать с шевелящимися беззвучно губами. Это началось в Ростове, в комнате, после того, как обстреляли трамвай. Мартинукас выскальзывает за дверь.

На улице он сталкивается с Васькой, сыном школьного сторожа. Ваське уже десять лет, от красноармейцев он выучился смачно сплевывать сквозь зубы. Васька стоит, широко расставив ноги, и пытается попасть плевком в щель между досками забора. Он коричневый, как эта глинистая земля, на которой стоит сейчас Васька, крепыш с колючими черными глазами.

— Давай попробуй и ты. Чертовски трудно,— говорит он.

Мартинукас делает попытку, слюна повисает на подбородке.

— Правда, трудно.

— Ха-ха-ха,— заливается тот,— хи-и-и,— насмеявшись вдоволь, Васька достает из кармана штанов пустой патрон.

— Видишь?

— Вижу.

— Можно пальнуть.

— Винтовки ведь нет, да и он пустой.

— Ты что?! Гляди!

Васька кладет патрон на крыльцо.

— Тут есть пистон. Сейчас возьму камень, и будет пиф!

Он с трудом поднимает с земли огромный булыжник и ударяет им по патрону. Не поймешь толком, то ли патрон бабахает, то ли камень с грохотом обрушивается на крыльцо, зато Васька доволен.

— Ха-ха-ха... хи-и-и... Здорово пальнул.— Потом предлагает:— Пошли во двор. Поглядим, чем занимается Красная Армия.

— Мама не велит. Лучше в саду поиграем.

— А во что играть станем? В маму и папу? — опять заходится от смеха Васька.

— Ты будешь злой великан, а я королевич. Будем биться с тобой на мечах, и я тебя одолею.

— Не-е-е... Лучше давай ты будешь кулак Лысенко. Я стану жечь твои подошвы. Так, понарошку. Тебе будет очень больно, и ты подохнешь. Идет?

— Идет. А потом я попаду на небо.

— На небо? За каким чертом?

Васька морщит нос, это означает, что он в раздумьях.

— Мама мне говорила... Понимаешь... Вон гляди — дым в небо поднимается.

— Ага.

— После смерти добрые души точно так же поднимаются ввысь, к Господу. Ты меня замучаешь, а душа у меня будет чистой. Понимаешь? Я буду мученик. А на небе меня встретит сам Господь Бог. Все добрые души Бог сам выходит встречать. Понимаешь, нет?

В Васькиных глазах вспыхивает огонек, парнишка хитро прищуривается. Он разворачивается и идет к высокому буку. К дереву как раз прислонена лестница. Васька машет Мартинукасу, подзывает его поближе. Мальчик подходит и видит окаменевшее лицо дворового приятеля с вытаращенными глазами. Васька открывает рот, голос у него дрожит и какой-то сиплый:

— По этой лестнице я до самого Бога долез.

— Ты?!

— Добрался до последней перекладины и сказал: «Боже, мой Боже, прошу тебя, покажись!» После этого я подпрыгнул вверх и... поднялся на небо.

— Врешь!

— Молчи, дурень. Видишь, до сих пор дрожу. А если не веришь — я и рассказывать не стану.

Васька еще крепче вцепляется в лестницу и дрожит всем телом, вместе с ним трясется и приставная лестница, ударяясь о ствол бука, Мартинукаса охватывает ужас.

— Рассказывай, рассказывай! А он с бородой?

Но Васька словно не слышит Мартинукаса. Он по-прежнему таращит глаза, прикусив верхнюю губу.

— А Бог с бородой?

— Нет. Он молодой и красивый.

— А во что одет?

— Он в золотом пиджаке. Обнял меня и сказал: «Хороший ты мужичок, Васька». Потом дал мне выпить, вино такое вкусное. Сразу закружилась голова, и я уснул. Проснулся вот тут возле лестницы. Видишь, трава примята?

Васька ткнул пальцем в землю. В высокой траве и впрямь, видно, кто-то лежал.

— А когда ты побывал у Бога?

— Сегодня утром, ты еще спал. Хочешь — попробуй. Только надо очень захотеть. Ты скажи: «Боже, прошу тебя, покажись!»

В этот жаркий летний полдень Мартинукас чувствует озноб. Он видит перед собой изъеденную короедами лестницу, видит клочок голубого неба и медленно начинает взби-

раться вверх, перебирая одеревеневшими руками и ногами. Перекладины прогибаются под ним, у него кружится голова, в глазах рябит от коричневой коры.

— А теперь проси! — словно из пропасти доносится до него Васькин голос.— Повтори три раза.

Мартинукас запрокидывает голову. В небе пышет огромное солнце. А может, это и есть — золотое одеяние Боженьки? И когда он станет подниматься ввысь, из этого ослепительного сияния обязательно вынырнет молодой и красивый Бог? Мартинукас весь дрожит, глаза вылупил, вцепился в перекладины, кажется, сейчас растает и полетит, совсем как белые клубы дыма, потянется в небеса.

— Эй, ты повтори три раза, слышишь?

— Боже, мой Боже, прошу тебя, покажись! Боже, мой Боже, прошу тебя, покажись! Боже, мой Боже, прошу тебя, покажись!

Вдруг солнце раскалывается на тысячи осколков. Мартинукас чувствует, как по лицу, по щекам катятся крупные, терпкие слезы, в животе, в самом низу, начинает печь, и какая-то тягучая боль застревает прямо в горле.

— Боже, мой Боже...

— Теперь прыгай! Прыгай вверх! Прыгай, тебе говорю! — приказывает голос откуда-то из пропасти. Мартинукас разводит руками и летит вниз.

Сначала он видит перед собой траву, потом Васькино лицо, оно скачет перед глазами. Мартинукас поднимается на ноги, у него болит нос и правое колено.

— Я свалился,— тихо говорит он.— Я свалился,— повторяет он,— хотя очень просил.— Мартинукас принимается ковырять глубокие царапины на колене.

— Полезай еще разок да кричи погромче. Я вон орал, как оглашенный.

Мартинукас пристально разглядывает лестницу, изъеденную короедами, прислоненную к старому буку. Ну, почему Васька поднялся, а он упал?

— Васька, у тебя много грехов?

— Полезай скорей! Сейчас двенадцать, а после двенадцати чур не сбывается. Давай лезь, говорю!

Какое-то новое чувство нарастает в нем. Непонятная злоба. Мартинукас готов разломать чертову лестницу, повалить старый бук, погасить солнце, готов валяться по земле и кусать себя самого, кусать...

А Васька между тем приказывает ему:

— Полезай, полезай скорей! Лезь, тебе говорю. Лезь!

И он снова бросается к лестнице, лезет вверх, пронзительно орет: «Боже, мой Боже, прошу тебя, покажись!», падает, поднимается, опять лезет. Белая рубашка перепачкана, волосы всклокочены, штаны разодраны, в висках пульсирует кровь, а он все карабкается и карабкается вверх, падает и снова поднимается...

— Ха-ха-ха... хи-и-и,— хохочет Васька и даже приседает от смеха.

Смех все нарастает, ширится, заполняет собой все пространство, весь мир уже корчится от смеха.

— Ха-ха-ха... хи-и-и...

Мартинукас лежит на примятой траве.

— Ой, до чего ж ты глупый, а-я-яй, какой ты дурачок! Ой не могу, ой, помру сейчас!

— Так ты нарочно...

— Нет, сущая правда. Попробуй еще разок, вдруг допрыгнешь!

Васька смачно сплевывает, метко попадает в перекладину и гордо направляется во двор.

Мартинукас вскакивает с земли. Все тело ломит, в глазах скачут огненные звезды, саднит колено. Деревья стоят, точно победители. Листва пропыленная. Вдоль забора никнут отцветшие одуванчики. Пух у них совсем редкий. Стоит подняться ветру, все облетит... Но пока... Пока царит полдневная тишь, солнце палит, над головой Мартинукаса нависло белесое небо. Копошатся куры, со двора доносятся людские голоса, они свиваются в бесформенные клубки и исчезают здесь, в саду. От этих звуков тишина еще больше ширится, и в ушах у Мартинукаса начинает звенеть. Никого нет, Мурлыка умерла, толстый господин лежал на боку, у повешенных офицеров языки свисали точь-в-точь как листья в жаркий полдень, а чтобы подняться в небо, надо умереть, и тогда поплывет дым, мерцающие звезды распахнут двери, вечные сады в небесах, Божья благодать только после смерти, Нукас, только после смерти.

Мартинукас неторопливо бредет в сторону двора, ну и что, что мать не велит туда ходить,

что отец запрещает, он все равно входит во двор, где расположились красноармейцы. Будь же милосерден к Мурлыке и ее котятам, будь милосерден ко мне, Бог Отец, Бог Сын и Бог Дух Святой. Целых три Бога, а вот он так и не поднялся с изъеденной короедами лестницы. Обманул его Васька, обманул, и все-таки... почему он не поднялся в небо? Под ногами попадаются камешки, он шагает себе прямиком во двор, и плевать ему на все запреты! Господи, как изменился мир! Хотя солнце такое же, и одуванчики, и деревья, и куры, и все-все. Аминь.

Большой двор бывшего господского поместья до отказа набит телегами. В них спят, едят и пьют красноармейцы. Они прибывают сюда очень рано, стоят здесь двое-трое суток и затем также рано поутру уезжают. Телеги плотно сдвинуты, на них брошено душистое сено. Днем телеги пусты. Печет солнце, и красноармейцы отдыхают в каменном хлеву или, наевшись до отвала персиков, храпят на краю сада. Возле телеги, которую отволокли в тень поближе к хлеву и каменной ограде, толпятся шестеро красноармейцев, а на возу лежит женщина. Васька, успевший устроиться в дальней телеге, призывно машет Мартинукасу. Тот приседает на корточки начинает ползти на четвереньках, пробираться под телегами к другу. Пахнет сеном, дегтем, лошадиным навозом — Мартинукас доползает наконец до Васьки. Васька теперь прячется за колесом.

— Гляди, будет весело.

Шесть мужиков в исподнем поят водкой из большой бутылки развалившуюся на сене женщину. Женщина эта уже не молодая, с веснущатым лицом, с выступившими на щеках красными пятнами от выпивки. Она бессмысленно улыбается гнилыми зубами, в руке у нее зажат ломоть хлеба. Сделав глоток, женщина морщится, нюхает хлеб, откусывает кусок, и шестеро красноармейцев хрипло смеются вполголоса. Потом что-то говорят ей, и она еще сильнее растягивает рот в улыбке, трясет головой и, протянув руку, треплет близстоящего мужчину по волосам. А тот все говорит и говорит что-то ей на ухо. При этом поглядывает на своих товарищей, и товарищи дружно хохочут, а бутылка идет по кругу. О чем там ведется речь, мальчики не слышат.

Женщина опять прикладывается к бутылке, потом швыряет хлеб в сторону и поднимается. Если бы ее не поддерживали сейчас чужие руки, она обязательно рухнула бы, зато теперь ей удается сохранить равновесие, женщина стоит, расставив ноги, вся какая-то оцепенелая, с бессмысленной улыбкой.

— Катись отсюда! — визжит она вдруг и, как подкошенная, опрокидывается навзничь в телегу. Мартинукас видит, как мужчина до этого все нашептывающий ей что-то на ухо, забирается туда следом, а пятеро остальных обступают их плотным кольцом, напряженные спины напоминают изготовившихся к прыжку котов.

— Что они там делают?

— Любятся,— отвечает Васька, тяжело дыша.

У Мартинукаса по спине пробегают мурашки, руки и ноги сразу деревенеют, лицо начинает пылать, к низу живота приливает жар, в горле пересыхает. И когда все заканчивается, он поднимается во весь рост и, пошатываясь, на негнущихся ногах бредет к дому.

«Любятся, они любятся»,— повторяет он Васькины слова. «Я тебя люблю»,— сказала тогда мать отцу в Ростове. Солнце припекает макушку. Люби ближнего, как самого себя. «Я люблю, тебя, Мурлыка, котяра ты, котяра, дурашка моя, мяу, кошечка». Он вздрагивает всем телом. Приставная лестница больше не нужна. Он оттащил ее в глубь сада, туда, где старые вишни. «А ты меня любишь?» — спрашивает мать и целует мягкими губами. Они любятся, любятся. Мартинукас скользит по одуванчикам, как по льду, белый пух прилипает к подошвам. Живот белый, красивый, круглый живот. А у отца — дряблый, висит каким-то треугольником. На крыльце лежит зеленый арбуз, на него свалилась метла.

Мартинукас, точно во сне, взбирается по лестнице на второй этаж, распахивает настежь дверь и застывает неподвижно на пороге. Мать по-прежнему возится с желтым ситцем. И когда она поворачивает к сыну свое лицо и произносит: «Что с тобой, Нукас, ты так раскраснелся?» Мартинукас бросается к матери, падает на пол, утыкается ей в подол и заходится в долгих, прерывистых рыданиях.

— Что с тобой, что с тобой? — мать запускает руку в его всклокоченные волосы, с силой приподнимает его голову, и он видит темные, раскосые глаза, в этих глазах — испуг. Тогда он вырывается из ее рук, снова утыкается ей в колени и сквозь плач выкрикивает:

— Кошку жалко... Мама! Мне Мурлыку жалко!

## Испарившийся абрикос

— Сколько ему лет, Вера Александровна? — интересуется Медведенко, сворачивая толстую самокрутку.

— Девять, Илья Иванович.

Медведенко смачивает языком обрывок бумаги, достает из кармана шаровар спичечный коробок, спички в нем расщеплены пополам.

— Вот и я уже начал,— он широко улыбается.

Медведенко — украинец, крепкий мужик с рыжими усами, с круглыми зелеными глазами и вздернутым носом. Курносый нос придает ему какой-то легкомысленный вид, отчего квадратное лицо кажется удивленным, от человека с таким лицом только и ждешь веселой болтовни. Однако стоит Медведенко раскрыть рот, и слушатель бывает странным образом поражен: у этого рыжеусого крепыша низкий, сочный бас. Тембр голоса на редкость раскатистый и печальный. Как будто Медведенко сейчас запоет церковный псалом, протяжно, раздольно. Он сидит на каменном приступке и наблюдает за Верой. А Вера устроилась в плетеном кресле, на ней белое платье, она заметно похудела, сейчас она сидит и смотрит в сад, где деревья тесно сплелись ветками. Медведенко чиркает тощей спичкой, пахнет крепкой махоркой, бешеным лаем заливается пес, вечерние тени удлиняются, тончают. «Эй, давай, распрягай и пои коней, слышь!» — вдалеке кричит женский голос, сизый дым поднимается в голубое небо.

— Созревание идет. Вот что. Во дворе у вас грязные делишки творятся.

— Я запрещаю ему ходить туда. Каждый день об этом твержу. Нукас послушный ребенок. Он у меня хороший.

— Они там говорят: «Свободная любовь». Всеобщий разврат. Вчера как раз проходил мимо. Видел.

Медведенко больше не смотрит на Веру. Сидит и с озабоченным видом пускает дым. Голубая завеса повисает над крыльцом, окутывает сад, потом становится серой, рвется и исчезает в воздухе.

— Уложила Нукаса. «Молись»,— сказала. «Молись, раз на душе тяжело». И он долго молился. Потом лег и спрашивает: «Мама, а Бог вправду есть?» «Конечно, есть»,— ответила ему. «Если Он есть, он все равно плохой». Откуда у ребенка такие мысли, Илья Иванович? Мне страшно, Илья Иванович.

Медведенко жадно глотает дым. Узловатые пальцы с коричневыми ногтями осторожно сжимают самокрутку, еще пару затяжек — и докурит, пожалуй. Он снова приподнимает голову, наблюдает за Вериным лицом.

...Красивые у нее глаза. А смотрит ими на своего Вилейкиса. Сынок вон вчера подглядывал за красноармейцами, как они пьяную бабу тискали. Сплошная чертовщина — этот мир...

— Успокойтесь, Вера Александровна. В этом возрасте дети начинают задумываться. Забивают голову чепухой. Потом забудется все. Вы его во двор не пускайте, Вера Александровна.

Медведенко басит на самом нижнем регистре. Какое-то время они оба молчат.

— Хороший вечер,— неожиданно вырывается у него.

...Не умею я с ней разговаривать. Глаза у нее красивые... Хорошие у вас глаза... Ну, взгляните вы на меня добрыми своими глазами. Просто так взгляните. Ладно?..

— Хороший. Когда жила у отца, вечерами ездила верхом поить коней. Тихо сейчас в степи.

Она встает с кресла, подходит к крыльцу и усаживается на ступеньку чуть пониже, чем Медведенко.

— Тихо...

Медведенко смотрит на Верину шею. Вечернее солнце словно лаком обрызгивает черные волосы, и они блестят. Медведенко с удовольствием бы потрогал их своими узловатыми пальцами, но не осмеливается.

...Может, потому, что Вилейкис мой друг? Нет. Пальцы у меня пожелтели, вот что. От плохого табака. Вместо носа — две сопелки. Оттуда рыжая щетина торчит. А усы даже позеленели. И глаза — как у хорька. Ноги опять-таки кривые. И... Мать у меня была некрасивая, отец тоже некрасивый, сынок вон — черт чумазый. Вилейкис торчит в Таганроге, носится, вызнает, каким транспортом доставляют беженцев в Литву. Что она там будет делать — в чужом краю? Она и здесь — в трехстах верстах от родных мест — тоскует. У нее был нервный припадок. Эх, если бы она осталась. Я ведь неплохой человек. «Медведенко хороший ребенок, Медведенко хороший учитель, Медведенко хороший человек», тьфу...

— К черту,— произносит вслух Медведенко, и Вера поворачивается к нему.

— Что с вами, Илья Иванович?

— Так... Ничего... Вспомнил тут. Завтра схожу к бывшему старосте и к нынешнему коменданту деревни. Вроде завтра моя очередь. Может, и подпишет удостоверение личности.

— Подпишет. Хороший вы человек, Медведенко.

— Опять «хороший»! — вскакивает Медведенко.

Верины глаза вспыхивают.

— Вам часто доводится слышать эти слова?

Она сидит, обхватив колени руками, выгнув спину. «Ты мягкая кошка», думает про себя Медведенко и снова вспоминает, что ему уже сорок пять лет и что когда он вот так стоит, то его кривые ноги особенно бросаются в глаза. Поэтому он мнется, переступая с ноги на ногу, и говорит:

— Иногда... Иногда так хочется услышать что-то другое.

— Что?

— Вера Александровна...

Он делает шаг вперед, руки безвольно повисают плетьми, наверное, точно так же обвисли сейчас и его позеленевшие усы, и вообще он, конечно же, смешон до невозможности, удручается Медведенко.

Женщина поднимается со ступеньки крыльца, выставляет свою большую грудь и говорит:

— Пойдемте в сад.

Медведенко сгибает руку в локте каким-то нелепым треугольником, тонкие женские пальцы ложатся на его окаменевшие мускулы, поступь у него непривычно мелкая, он старается попасть в ногу с женщиной, так и шагает.

Женщина ощущает его тяжелое, напрягшееся тело и начинает учащенно дышать. Понимает, что он зря озирается по сторонам, что не может найти подходящих слов.

...Если сейчас прижмусь к нему, он заговорит. Легкий наклон тела влево, выжидающий взгляд, как мало нужно, чтобы люди сблизились. Новая жизнь. Вокруг далеко простираются степи. Летом они пахнут травой и ветром, зимой — снегом. Степь, покой, Нукас, Антанас уезжает в далекую Литву. Она тихонько по ночам плачет. В темноте приходит другой и обнимает ее. На коленях лежит незаконченное шитье, она сидит у открытого огня, со двора доносятся чьи-то крики, курганы застыли, молчат. Вечное молчание. Сумасшествия больше нет. Тумана в мозгу, слез, крика, слов — ничего нет. Покой, степь, Нукас. Легкий наклон тела влево...

— Милый Илья Иванович, у меня к вам просьба,— говорит Вера и высвобождает свою руку. Они стоят лицом к лицу. Над ними склонилась отяжелевшая от персиков ветка. Медведенко срывает плод, кладет себе в рот, неторопли́во впивается в него зубами.

— Простите,— затаив дыхание, произносит он, посасывая сочную мякоть персика.

— Вы лучше знаете психологию мальчиков. Вы мужчина. У Антанаса столько забот...— Вера носком туфли рыхлит песок на дорожке сада.— Подружитесь с Нукасом. Вы умеете так осторожно повести речь, не сердитесь, но вы и вправду хороший человек, вдруг он вам откроется? Договорились?

Медведенко опускает голову, и Вера бредет назад, потом приостанавливается и говорит:

— Приходите ужинать. Мне скучно. Антанас вряд ли вернется из Таганрога сегодня.

Она смотрит на него другими глазами, они и впрямь у нее теперь уже не раскосые, а круглые и удивленные, как у маленькой девочки. Медведенко осторожно выбирает изо рта персиковую косточку, внимательно оглядывает и прячет в карман. Затем большими шагами направляется в глубину сада.

Нукас лежит на животе, задрав вверх ноги, и ощипывает растущие перед ним травинки. Он даже не чувствует, что сзади стоит Медведенко.

...Человечек решает извечные вопросы.

Что такое любовь, кто он, этот Господь Бог? Он пытается разрешить вопросы, которые занимают всех. Черт знает, о чем с ним можно говорить? Обычно чуткие мальчики очень скрытные. Вечером они будут долго сидеть с нею в сумерках. У Веры нет керосина. У меня припрятаны в изголовье две бутылки. Но в этот вечер пусть лучше будет темно. В сумерках я решусь, в сумерках я действительно наберусь смелости. А какие у нее, однако, глаза, совсем круглые. «Приходите ужинать. Мне скучно. Антанас вряд ли вернется из Таганрога сегодня». Надо сходить к Смыслову, тот подстрижет усы поаккуратнее. И щетину в носу тоже надо убрать ножничками. Сегодня утром он брился. На ногах чистые портянки. У меня

красивый голос. Если Вера осталась бы здесь... Мартинукас. Вот он лежит в траве. Мартинукас...

— Нукас,— тихо окликает Медведенко.

Мартинукас медленно поворачивает голову. Он очень удивлен появлению учителя. Поэтому вскакивает и залпом выпаливает:

— Добрый день. Вы маму ищете? А мама дома.— В его взгляде откровенно прочитывается: «Оставь меня в покое».

— А я тебя ищу. Ты что тут делаешь?

— Думаю.

— О чем же?

— Ни о чем. Так просто.

Лицо у Мартинукаса бледное, под глазами пролегли темные треугольники, его длинные женственные пальцы мнут сорванную траву.

— Пойдем-ка к речке. Надо бы с Караченко сговориться на завтра. Собираемся рано утром порыбачить. Ну, пошли!

Оба шагают молча. Перелезают через пролом в заборе, и сразу же перед ними предстает белая церковь, выныривает неожиданно церковь о четырех углах с луковкой и узкими окошками. На церковном дворе больше не косят траву. Центральный вход забит досками, уже месяц как старый поп с камнем на шее лежит на дне Миуса, а два служки и вообще пропали. Поп прятал белого офицера — как рассказывал потом комендант их деревни... Никому не известно, когда прибудет новый и начнет здесь службу служить. Проходя через церковный двор (так можно быстрее выбраться на улицу, ведущую к реке), они замечают у церковной стены почти столетнего диакона Димитрия. Старец стоит с открытым ртом и смотрит в багровеющее небо. Длинные его одежды порыжели от времени, запылились, а серая кожа лица своим цветом сливается с поблекшими глазами. Продольные морщины сбегают от глаз вниз, к подбородку, изо рта торчат два верхних зуба. Медведенко останавливается и спрашивает:

— Чего ждешь, отец диакон?

— А? — очнулся Димитрий. Морщины теперь собираются на лице у него крест-накрест, и в выражении проступает какое-то коварство.

— Ласточки низко летают. Дай вам Бог здоровья, Илья Иванович, и тебе, малыш, тоже. Голова кружится, дорогие, пожалуй, пойду домой, сейчас двинусь.

Он отделяется от церковной стены и, качаясь, делает несколько шагов вперед на широко расставленных, негнущихся ногах. Кажется, диакон непременно упадет лицом вниз. Медведенко берет его под руку.

— Пойдемте вместе, отец диакон.

— Нет, нет, я один. Ступайте, ступайте, я один. Комендант увидит, всем камень на шею привяжет. И в реку, в реку. Будете рыб кормить, дорогие.

Он вырывает свою руку и машет ладонью, словно прощается перед дальней дорогой.

— Ступайте, дорогие, ступайте.

Медведенко с Нукасом выходят с церковного двора, а Димитрий провожает их глазами и все еще машет костлявой ладонью.

— А почему он боится камней?

— Он мечтает, Нукас. Старые люди всегда мечтают и сами с собой разговаривают.

Ухабистая улица резко идет под уклон. Медведенко хватает Мартинукаса за руку.

— Ты чего такой грустный, Нукас? И все время один. С Васькой больше не дружишь?

Слабая ручонка так и норовит выскользнуть из крепкой ручищи.

— Васька плохой парень. Врун. Ты ему не верь,— продолжает Медведенко, не выпуская детской ручонки.— Небось, наболтал всякой чепухи, а ты и поверил?

Медведенко улыбается во весь рот.

— Послушай. Когда люди выпьют водки, они сходят с ума. Ты давал когда-нибудь кошке полизать валерьянку?

Мартинукас кивнул.

— То-то. Пьяные очень похожи на кошек, налакавшихся валерьянки. Выкидывают разные коленца, а протрезвев, стыдятся. Люди трезвые, к примеру, твои родители, о таких дурачествах и не помышляют.

— Господин Медведенко...

— Да, Нукас?

— Это вы по маминой просьбе со мной беседуете?

Медведенко теряется. Он уже не сжимает с прежней силой руку Мартинукаса, ищет ответ и не находит...

Улица совсем сужается, к реке сбегает длинная лента садов и огородов, мужчина с мальчиком замирают на месте и смотрят, как красное солнце на горизонте перекатывается с кургана на курган.

— Я хочу видеть Бога,— тихо произносит Мартинукас.

— Бога... Бога увидишь, когда умрешь. Придется еще пожить, вот постареешь, тогда... Дождешься возраста отца диакона...

— Не хочу никакого отца диакона... Он боится камней. Не хочу умирать. Хочу живым его увидеть. Отпустите меня. Хочу один.

Медведенко выпускает слабую ручонку.

— Сейчас пойдут сады...— зачем-то говорит он, а долговязый человечек в залатанных штанишках и с грязными ногами тем временем уже топает в пыли, понурив голову. Ну, почему ему врет Медведенко? Зачем? Нарочно завел его сюда и теперь несет всякую околесицу, пытается обмануть. Нет, та сцепившаяся парочка в телеге — это все правда, он знает наверняка.

Сады и огороды вереницей тянутся по берегу, проникая к самой воде, у каждого деревенского жителя в этом фруктовом лесу свой участок. Все они отгорожены друг от друга заборами, в гуще обычно стоит сооруженный из веток шалаш. Пока плоды созревают, в таком шалаше обитают старики и дети. В такое время в садах тихо. Старики дремлют, дети купаются в речке. Усыпанные плодами деревья не шелохнутся, под ногами похрустывают сухие ветки, шуршит прибрежный тростник, от реки наплывают волны смеха и веселого гомона, эти волны докатываются до зеленого марева садов, во все стороны бегут извилистые дорожки, они сужаются и окончательно теряются среди помидорных и баклажанных грядок.

Неподалеку от полоски огородов, в том месте, где на воде Миуса мерцают, переливаются солнечные блики, Мартинукас останавливается.

— К реке я не пойду.

— Почему?

— Там ребят много. Они кричат. Я лучше тут подожду, господин учитель.

— А выкупаться не хочешь? Вода сейчас теплая. Я перекинусь словом с Караченко, а ты будешь рядом плескаться.

— Нет, я тут подожду,— упрямится Мартинукас.

— Хорошо. Только не убегай. Я сейчас вернусь. Не сбежишь?

— Нет.

Медведенко юркает вправо, пересекает полоску огородов и исчезает среди тростника.

И почему он не пошел? Ведь любит же купаться. Уже научился плавать. Приятно освежиться в такой вечер, и Медведенко вон рядом, не страшно тонуть. В другой раз помчался бы прямо через грядки, через тростник — стрелой бы летел. А теперь...

Мартинукас разворачивается и бредет назад, туда, где раскинулись сады. Крайний участок пуст, вокруг тоже ни души. Наверное, эти сады сторожат ребятишки, сейчас они купаются. Мартинукас перелезает через низкий плетень, подходит к шалашу и отодвигает грязную тряпку, висящую над входом. Внутри пахнет высушенным сеном, летними яблоками, тут же валяются сухая хлебная корка, кофта в заплатах и треснувшая глиняная чашка. Мартинукас забирается внутрь и при этом откидывает грязный полог, чтобы было видно, когда с реки будут возвращаться хозяева. Потом усаживается, опираясь на локти, сидит на земле и чего-то ждет.

— А-а, о-о, держи,— доносится с реки, в темном углу шалаша начинает жужжать пчела, сквозь откинутый полог вырывается струя воздуха. Тянет вечерней сыростью, отчего слегка кружится голова.

— Держи! Дер-жи! — издалека слышится истошный крик, он какой-то долгий и протяжный, поэтому крик повисает над водой, затем ударяется о стволы деревьев, и это печальное «и-и-и» по-прежнему звучит в ушах, хотя само слово уже угасло минуту назад. Снова тихо, разве только бьется, жужжит заплутавшая пчела, пока тихий шелест не заглушит ее дрожащий гул. Словно кто-то принимается вдруг раскачивать дерево. Мартинукас вскакивает и осторожно высовывает свой любопытный нос из-за грязного полога. Может, кто забрел сюда из деревни? Он выбирается из шалаша и готов вот-вот задать стрекача, как неожиданно чувствует чей-то взгляд у себя на левом виске.

В нескольких шагах, под развесистым абрикосовым деревом, сидит маленький мальчик, лет пяти. Он сидит, привалившись к дереву. У него желтые вьющиеся волосы, светло-голубые глаза, его головка словно вырезана из какого-нибудь образка или иконки, он — вылитый ангел. Коричневые штанишки и чистая, белая рубашка прикрывают его пухлое тельце. Мальчик внимательно смотрит на забредшего сюда незнакомца и молчит.

Мартинукас оживляется. Сторож мал, бояться нечего — решает он.

— А ты чего тут сидишь?

— Абрикосы сторожу,— отвечает мальчик нежным девчоночьим голосом.

— Это твой сад?

— Мой.

— Ага. А что ты тут тряс, пока я сидел в шалаше?

— Ветку тряс. Вон один абрикос упал. Гляди.

Мальчик держит в руке желтый, спелый, мягкий и покрытый легким пухом плод. А может, съездить ему по лицу? Интересно, он заплачет или нет. Этого мальчика Мартинукас видит впервые.

— А ты меня знаешь?

— Нет.

— А моих родителей?

— Нет.

— Глупый ты. Кто захочет, тот и будет есть твои абрикосы. Тоже мне сторож!

Мартинукас дерзко продвигается в глубь сада. Он воинственно останавливается перед мальчиком, но тот не проявляет никакого испуга, даже не поднимается и не бежит прочь.

— Убирайся! Теперь я буду есть твои абрикосы,— сердито наморщив лоб, злобно заявляет Мартинукас, стараясь говорить при этом низким голосом.

— На, бери вот этот,— мирно отвечает мальчик и протягивает пухлую ручонку.— Бери, он вкусный, бери.

Прекрасный, большой, круглый плод закрывает всю ладонь ребенка, и Мартинукас теряется. Мальчик такой спокойный и добрый. Мартинукас приседает на корточки.

— Ты кто такой?

— Ребенок.

В глазах у мальчика смех. Губы сомкнуты.

— Вижу, что ребенок. А чей ты?

— Не знаю.

Отвечает он очень серьезно, как будто называет собственную фамилию.

— А живешь ты где?

— Здесь.

— Ты не выдрючивайся, а то получишь сейчас. В дерèвне где живешь?

— Ни в какой деревне я не живу.

Взгляд у него прямой. Так не врут — проносится в голове у Мартинукаса. Абрикос по-прежнему лежит на вытянутой ладони. Мартинукас замечает, что плод вроде стал больше, он как бы постепенно раздувается, увеличивается в размере. Сейчас абрикос станет величиной с яблоко. Странно, что он не скатывается с детской ладони. «А почему он не падает...» — хочет спросить Мартинукас, он поднимает глаза и видит, как за спиной у мальчика вырастают белые крылья, точь-в-точь как у ангелов, которых обычно изображают на иконах.

— У тебя есть крылья?

— Да.

— Ты ангел?

— Нет.

— Ты привидение?

У Мартинукаса пересыхает в горле, а сердце сжимается в комочек, точно его вдруг кто-то сдавил. Мальчик улыбается. Белый ряд зубов поблескивает в красноватом закатном свете, и Мартинукаса словно омывает каким-то теплым, успокоительным течением.

— Нет. На, бери абрикос. Он твой.

Плод больше не увеличивается, не растет. Огромный, будто летнее яблоко, он лежит на ладони и просится в рот. Мартинукас осторожно берет обеими руками нежный и душистый абрикос.

— Я должен его съесть?

— Да.

Мартинукас подносит к губам абрикос, открывает рот и уже хочет откусить, но тут плод сам исчезает во рту, улетучивается, и лишь дурманящий запах еще какое-то время щекочет ноздри. Вокруг все пронизано этим запахом. Все пахнет и тает на глазах. Согнувшись, поникает развесистое дерево, как будто оно соткано теперь из дурмана. И пропадает в пространстве. Точно горящая бумага, сворачиваются, корежатся крылья за спиной у мальчика, миг — и он превращается в прозрачную тень. И когда Мартинукас хочет дотронуться рукой до этой тени, кто-то трясет его за плечо. Он вздрагивает и оборачивается. Рядом с ним стоит Медведенко.

### Путешествие на улицу

Неожиданно темнеет. Когда они оба поднимаются на второй этаж, женщина сидит у окна, неподвижная и сумрачная, как дерево в саду.

— Уже вернулись,— говорит она.

— Спать хочу.

— А есть хочешь?

— Спать хочу.

— Что с тобой?

— Спать хочу.

— Он абрикосами объелся,— вмешивается в разговор Медведенко.

Женщина поднимается, обнимает Мартинукаса и ведет его в соседнюю комнату. Медведенко остается возле окна.

«...Так и не успел усы постричь, свои пышные, колючие усы», размышляет он, прислушиваясь к тому, что происходит за стеной, там раздевается Мартинукас, а на горизонте — синие курганы исчезают в свете звезд.

...Я осмелею и коснусь ее руки...

— Спи спокойно, Нукас,— желает мать сыну, затем возвращается в комнату, прикрывает за собой дверь и останавливается поодаль.

— Он больше не молится.

— Пройдет, все пройдет, Вера Александровна.

— Вы с ним говорили?

— Он какой-то неразговорчивый. Остался в саду, пока я ходил на речку. Когда вернулся, он стоял под деревом на коленях.

— А-а,— вздыхает женщина. Медведенко отходит от окна, его сапоги отвратительно скрипят, он замирает, комнату наполняет вечерняя свежесть, учитель, прерывисто дыша, наклоняется, тянет сапог за голенище — вдруг перестанет скрипеть. «Как, однако, свежо», думает он.

— Вам не холодно?

— Нет. Садитесь, Илья Иванович. К сожалению, у меня мало керосина. Но для вас я погрею на примусе чай.

— Не нужно. Спасибо. Действительно не нужно. По правде говоря, я ведь обманщик.

— Вы?!

— То-то и оно. Под кроватью у меня две бутылки керосина. А вот не принес.

— Понимаю. Решили экономить.

Медведенко слышит ее голос, плывущий по комнате, и не понимает, издевается она или шутит.

— Да нет. Я... Может, сходить принести, Вера Александровна?

Два стула стоят рядом. Когда они сядут, он возьмет ее за руку, и она не будет отнимать ее, он осмелеет и Верину руку, руку, руку... Только бы не скрипели сапоги!

— Вы в самом деле не хотите поужинать? У меня восхитительная баклажанная икра. Намажу вам потолще. Вы должны есть. У вас запали щеки.

Медведенко чувствует, что она шутит.

— Спасибо. Может, позже. Сядьте, прошу вас, Вера Александровна!

Голос его совсем чужой, у него пересохло в горле, и ему о́чень хочется чаю. Женщина подходит, усаживается и ждет. Он устраивается рядом, нет, с сапогами вроде все в порядке. В лунном свете ему видна ее рука, длинная, тонкая, он протягивает свою и замечает — впервые в жизни у него дрожат пальцы.

— Красивые сегодня звезды,— говорит он. Его кисть повисает в воздухе.

— Звезд я не люблю. Люблю солнце.

— Солнце — это неплохо.

Медведенко резко вскакивает, стул скрипит, он бредет куда-то в угол и задевает за шкаф. Старый шкаф попискивает котенком.

Женщина смеется. Звонкий смех рассыпается искрами в сумерках, и Медведенко осознает — смех способен светиться.

— Почему вы смеетесь, почему вы смеетесь? Не надо, Вера, не надо.

Он разговаривает теперь просительным тоном, напрочь забыв про свой красивый, низкий бас, и женщина перестает смеяться, сразу возвращаются сумерки, а Медведенко подходит к женщине, берет ее за руку и спокойно произносит:

— Я вас люблю, Вера.— И поскольку она не отнимает руки, он продолжает: — Останьтесь здесь. Останьтесь со мной. Знаю, я некрасивый, непривлекательный, не слишком умный. Вечный учителишка — вот и все. Я украинец, Вера. Чистый украинец — хохол. Я верю, мне удастся выстоять. Я выкручусь. Кровавые времена отступают. Мы сладим с ними. Мы терпеливые и хитрые. Мы выиграем свободу. И тогда здесь будет замечательно жить, Вера. Не уезжайте в эту далекую Литву. Останьтесь со мной, хорошо, Вера?

Он опускается перед нею на колени и целует ее руку, и женщина гладит его жесткие, коротко остриженные волосы. Когда рука застывает на одном месте и Медведенко вскидывает голову, во дворе гремит выстрел, и разъяренный мужской голос кричит:

— Я тебе морду набью, шлюха! Стой, кому говорю! Держи ее, братва!

Гул шагов сотрясает мостовую, трещат выстрелы, раздается женский вопль.

Стихает все так же быстро, но разбуженный Мартинукас успел вскочить с постели и теперь вбегает в комнату, где сидят взрослые, Вера бросается к сыну, хватает его на руки и часто-часто сыплет словами:

— Не бойся, Нукас, не бойся. Солдаты балуются. Им скучно, днем выспались, вот и стреляют понарошку, и кричат просто так. Пойдем, маленький, спать. Спокойной ночи, Илья Иванович. Уходите.

Она принимается укачивать Мартинукаса, точно младенца, на руках и уносит в другую комнату. Медведенко проводит ладонью по взмокшему лбу, ему ничего не остается, как уйти.

— Нет, нет, это была бы величайшая глупость! Мицкявичюс, какой-то Мицкявичюс. «Мы занимаемся только поляками». И тогда я заговорил по-польски. Царские рубли он, разумеется, взял. Транспорт уходит через неделю. Надо сидеть в Таганроге и ждать. Поедем через Харьков. Помнишь, Вера, какой там красивый вокзал? Нас еще ожидают формальности в Минске. Думаю, из Минска нас уже не вернут. Что ты там увязываешь, Вера?

Вилейкис острым коленом надавливает на крышку чемодана. Вера своими тонкими пальцами связывает в узел одеяло и подушки. Первые лучи солнца уже скользят по оконным рамам, над степью поднимается голубой туман, в соседней комнате на кровати прямо на голых пружинах спит Мартинукас. Внизу, под окнами, фыркает лошадь, и мужской голос миролюбиво ее уговаривает.

— Стой, длинноногая, стой, все равно овса не получишь. Все, говорю тебе, все. Баста.

— Скорей, Вера, поторапливайся. Неловко, человек ждет. Сорок верст по степи. Это не шутки, Вера. Ну, что, закончила сборы?

Он выпрямляется, весь какой-то желтый, нервный, слишком резвый.

— Не умеешь завязывать! Дай мне.

Он обнимает ее за талию, но Вера выскальзывает из объятий.

— Иша-ак...

Голубой туман плывет ввысь. Солнечные лучи разрезают пространство красными лезвиями. Мартинукас похрапывает с закрытым ртом, и Вере кажется, что ребенка душат чьи-то невидимые руки. Вилейкис, согнувшись под огромным узлом, с трудом спускается вниз по лестнице.

— Иша-ак,— снова произносит она. Мозг впитывает этот поднимающийся туман. В мозгу происходит странное колыхание, она совершенно явственно чувствует, как в макушке отдаются все нарастающие удары.

— Уже четыре,— объявляет голос внизу.

...Вернулся муж, уже четыре, говорит кто-то, муж, может, когда ему вздумается, мозг

раскален, мозг дымится, Медведенко, где ты, Медведенко, давайте разбудим Нукаса, выпьем чаю, отправимся на прогулку, а он пускай себе уезжает, мне плохо, мне так нехорошо. Пресвятая Богородица, ох, как мне плохо, я выпрыгну в окно, дайте мне коня, белого коня моего отца, кли-кли-кли-кли, я хочу домой, о-о-о, о...

Когда Вилейкис входит в комнату и берет два чемодана, она говорит:

— Я не поеду.

— Что?!

— Вы отправляйтесь, езжайте. А я поскачу назад.

— Послушай, Вера...

— Молчи! Молчи, ты... птица. Знаешь, кто ты? Или не знаешь? Ты желтая птица.

Вилейкис ставит чемоданы на пол, поднимает их, снова ставит. Ерошит свои волосы обеими руками. Хватает со стола шляпу. Нахлобучивает ее на голову.

— Вера,— цедит он сквозь зубы.

По улице бредет Медведенко. Сапоги у него все в пыли, щеки покрыты щетиной. Он ни о чем не думает. У него остались разве что одни глаза. Всю ночь напролет он блуждал по улице возле школьного строения. Двадцать шагов вперед, двадцать шагов назад. Он как раз остановился и приник к забору, когда Вилейкис с каким-то мужиком подъехали к дому на громыхающей телеге.

Потом он смотрел, как Вилейкис зажег огарок свечи на втором этаже и стал раздеваться. Услышал, как тот сказал у окна: «Понимаешь, мы с Анупенко решили вернуться. Хороший мужик, этот Анупенко. Подремлет пару часов, запряжет лошадь и... Утром в четыре мы уезжаем, Вера. Сейчас переоденусь и будем укладываться. Давай, Вера, собирайся». Рядом с Вилейкисом стояла женщина в ночной рубашке, видно, вскочила с постели, эту женщину Медведенко мучительно любил. Сквозь ночную рубашку просвечивало женское тело. И тут Вилейкис захлопнул окно, задвинул занавески. А Медведенко ушел в сад и начал там бродить из конца в конец. Двадцать шагов вперед, двадцать шагов назад... Пока не побледнел небосвод и воздух не напитался утренним туманом. Он сел на камень и так сидел. Почти совсем рассвело, уже в который раз пропели петухи, и снова подъехал Анупенко. Тогда учитель поднялся с камня, перемахнул через поваленный забор и двинулся по улице к своему дому. И когда увидел побеленную стену, дверную притолоку с аккуратно расставленными там на специальной полочке глиняными горшками, развернулся и зашагал назад.

— Домой хочу,— говорит Вера.

Медведенко стоит, ухватившись за дверной косяк, и смотрит Вилейкису в глаза. В комнате больше нет вещей. Только мебель и люди.

— Домой хочу,— повторяет Вера.

— Дурацкое дело,— мычит Вилейкис.

Медведенко подходит ближе. Он видит подрагивающее адамово яблоко и беспокойные глаза.

— Оставьте ее здесь.

— Ну, что, готовы? — приглушенным голосом кричит снизу человек. Вилейкис разворачивается, идет в другую комнату и трясет Мартинукаса. Тот вскакивает, протирает глаза.

— Уже пора, папа?

— Пора, Нукас.

— А мне весело, папа.

Вилейкис крепко сжимает бессильно повисшую Верину руку повыше локтя.

— Пошли, Вера.

— Идем, мама!

Вера протягивает левую руку. Медведенко наклоняется и целует холодные пальцы.

— Прощайте, Вера Александровна.

— Прощайте, Илья Иванович.

— Прощайте, Медведенко. Спасибо за все.

— Прощайте, Вилейкис.

И Вера идет следом за мужем, а тот по-прежнему держит ее повыше локтя. Мартинукас топает за ними, удивляясь, почему это взрослые молчат, словно провинившиеся дети.

— До свидания, господин учитель,— весело говорит он от дверей, но Медведенко ему не отвечает.

В комнате среди мебели остается всего один человек. Внизу фыркает лощадь, скрипят несмазанные колеса телеги.

— Вот и уехали,— размыкает губы Медведенко. Прямо перед ним настежь распахнутый стоит платяной шкаф. Дверцы легонько ходят туда-сюда, внутри болтается забытая вешалка. На столе ломоть хлеба, недоеденные помидоры. Пахнет пылью.

— Вот и уехали,— еще раз повторяет Медведенко и зажимает в горсти жесткие рыжие усы.

## Сальто-мортале

Их выстроили во дворе, у забора, огораживающего сад. Анупенко, Вилейкиса, Мартинукаса, Веру. И выстроены они совсем не по росту. Анупенко, низкорослый мужичок со злобным лицом, усыпанным вокруг носа крупными веснушками. Он все время морщится, как будто нюхает лимон. Через забор прямо перед ним свисает ветка, ее листва заслоняет лицо военного комиссара. Анупенко видит лишь плотно сжатые губы. Вот точно так же сжимал губы их бывший помещик в Даниловском, когда выходил прогуляться вокруг поместья и заодно выбранить как следует ленивых хохлов. «И чего он молчит, этот тонкогубый, чтоб его черти с квасом съели»,— спрашивает себя Анупенко. У Вилейкиса дрожит правая нога. Левая выставлена вперед, и поэтому Вилейкис выглядит горделиво. «Мама!» — шепчет Мартинукас, уставившись на ногу отца. «Т-с-с»,— отвечает Вера, на миг блеснула узкая полоска зубов и снова исчезла.

Макушка солнца торчит над хлевами, но в крыши уже вцепились красные руки.

«Лицо у него напоминает тех офицеров, которые преследовали меня у ворот пансиона»,— мелькает в голове у Веры.

«Мы лито-о-овцы»,— мысленно твердит Вилейкис, не проронив ни слова.

Красноармейцы все еще дрыхнут в телегах. Только рядом с комиссаром стоят четверо. Те самые, что шлялись по улице и схватили лошадь под уздцы. Один из них зевает, остальные пытаются стоять спокойно, опираясь на винтовки.

— Так-так,— наконец произносит комиссар.

— Господин комиссар...— вырывается у Вилейкиса.

— Ваши документы.

Вилейкис достает из бокового кармана пиджака толстый конверт. «Или мне подойти, или он сам?»— размышляет Вилейкис. «Теперь Антанас вылитый Лермонтов, вернее его памятник»,— осеняет Веру. «Черт меня дери, Николай Чудотворец, смилуйся»,— молит Анупенко. «Мне холодно»,— думает Мартинукас. «Придется жестоко покарать, что поделаешь, придется жестоко покарать»,— обмозговывает комиссар Василевский. «Стерва»,— решает красноармеец, которого так и тянет на зевоту. Остальные трое ни о чем не думают, а просто зверски хотят спать.

Комиссар подходит к Вилейкису, берет конверт и начинает изучать документы. Он бросает взгляд на зевающего красноармейца и тихо говорит:

— В Литву бегут.

— Ясно,— равнодушно расшлепывает тот губы. Голова его запрокинута вверх. Голубые глаза блуждают в небе. Желтоватая бородка лихо торчит. Буденовка надвинута на самый лоб, матерчатая пятиконечная звезда едва держится, и его розовощекое лицо выглядит вполне симпатичным.

— Чудесное утро.

Василевский вскидывает тонкую бровь. «Сволочь, опять за свое принялся».

— У него имеется разрешение на поездку в Минск, товарищ Петров. Он получил его обманным путем в Таганроге. А вот у местного коменданта не спросился. Таким образом господин Антанас Вилейкис — дезертир.

— Неплохо сформулировано. В этом саду персиков навалом,— мечтательно замечает Петров, шевеля ноздрями.— Давай реагируй,— добавляет он.

— А как?

— Ты еще спрашиваешь?

— Но ты же партийный.

— А ты — военный комиссар.

— Вот только воевать и умею.

— Эти гаврики принадлежат военному округу.
— Расстрелять?
— Реагируй.
— А семья?
— Буржуазное семя.
Василевский рвет на клочки одну из бумаг.
— Да вы что!— вскрикивает Вилейкис.
— Молчать!
— Люблю персики,— тон Петрова теперь еще более мечтательный.
На соседних телегах ворочаются пробуждающиеся красноармейцы. Всклокоченные головы и желтые лица выныривают из сена, из-под разномастных шинелей. Один из них спрыгивает с воза и, глядя на Веру, тут же мочится. Мартинукас опускает голову и краснеет. Комиссар одну за другой рвет бумаги. Обрывки, словно искусственный снег в театре, падают у его ног.
— Да вы что! — еще раз успевает крикнуть Вилейкис.
«Боже, Боже, как худо все, черт бы тебя побрал, вот влипли, так влипли». Лицо у Анупенко синеет, и он выпячивает свои губы, точно для поцелуя.
«Мы никуда не поедем, мы никуда не поедем. Вот придет Медведенко, я возьму его под руку, и мы пойдем в степь, побредем к Зеленым Курганам, ляжем там на траву, высоко над нами будет голубое небо, Медведенко станет держать меня за руку, он такой некрасивый, но хороший».
— Почему ты смеешься, мама, почему тебе весело, мама? — спрашивает Мартинукас, но ответа не слышит.
— У меня нет бумаг... Товарищ комиссар, вы не имеете права...— тонким фальцетом протестует Вилейкис.
— Я вас расстреляю,— вполголоса заявляет Василевский.
— Нас всех?
Петров мусолит указательный палец и смазывает прыщ у себя на загривке.
— Комары покусали.
И снова смотрит на небо.
— Вроде ты сказал: буржуазное семя.
— Сказал.
— Выходит...
— Выходит так. Давай выполняй.
— Слова такие есть. Хорошие слова. Да, нет. Понял?
— Понял,— повторяет за ним Петров и достает из кармана горсть семечек.
— Хочешь? — предлагает он Василевскому. Тот кривит губы.
— Тебе семечки не подходят. Тебе к лицу австрийки, геройство, проститутки, переодетые гимназистки или...
— Товарищ Петров! — обрывает его Василевский.
Петров отворачивается от комиссара, затем подходит к ближайшей телеге и делится семечками с развалившимся на сене красноармейцем. И сразу принимается жонглировать. Кидает семечки себе в рот и мгновенно выплевывает шелуху. Глаза у Петрова прижмурены от удовольствия. «Ловко щелкает, сукин сын», с завистью поглядывает на него лежащий в телеге парень.
— Как вам не стыдно,— говорит военный комиссар Василевский.
— Как вам не стыдно,— повторяет он еще громче, чтобы все вокруг слышали.— Когда побеждает революция, ей необходимы люди, способные просвещать народ, тот самый народ, что сражается за свободу, а вы, мягкотелые интеллигенты, прячетесь в свой буржуазный мирок, вы...— комиссар не может подобрать слово.
— Ура! — горланит Петров и несколько раз ударяет в ладоши. Семечки по-прежнему летают в воздухе, и шелуха падает на землю. Там, в телеге, кто-то то ли смеется, то ли рыгает.
Василевский нервно хватается за кобуру.
— Вы предали революцию, и я вас за это расстреляю. Эй, товарищи, стройся! — трое красноармейцев лениво лязгают затворами винтовок.
— У меня кончились патроны,— заявляет один, в волосах у него полным-полно перхоти.
— На парочку, тебе хватит,— мурлычет его сосед.

— Ребетенка тоже? Чего-то я не понял,— невнятно бурчит высоколобый красноармеец.

Слово «расстрелять» какое-то пронырливое и визгливое. Теперь у отца дрожат обе ноги. «Они убьют меня,— наконец понимает Мартинукас.— Я умру и буду неживой».

...Медведенко ведет ее за собой, ведет, ведет, конская грива — словно белые молнии, баю-бай, баю-бай, баю-бай, мой маленький, у костра этот тонконогий, огонь извивается, ноги мелькают, отцовский конь встает на дыбы и... нет, я пойду в сад и буду ждать, пока он придет и возьмет меня за руку... я вас люблю, Вера Александровна... А как зовут любимого коня из табуна моего отца?..

— Мы лито-о-овцы,— громко произносит Вилейкис. Букву «о» он выговаривает почему-то наиболее протяжно.

— Что? — не понимает военный комиссар.

— Вы не имеете права, мы граждане независимого государства, вас накажут и... вы разорвали мои документы, товарищ комиссар, и сделали это совершенно напрасно. Документы в порядке. Давайте съездим в Таганрог, там вам все объяснят. Понимаете, мы — лито-о-овцы.

...Господи Боже, Господи Боже, Господи Боже. Пресвятая Варвара Мученица, смилуйся над нами, может, вывернемся, даст Бог, учитель, шепчет Анупенко...

— Процедура эта перерастет в международный конфликт,— насмешливо парирует Петров и вытаскивает из кармана новую горсть семечек.

...Я буду неживой, а Васька станет смеяться, и солнце по-прежнему будет светить, меня зароют рядом с Мурлыкой, а моя душа...

— Мама, мы теперь отправимся в вечные сады. В голубое небо, к Господу Богу, правда, мама? Я не боюсь, мама, ты скажи мне еще разок, и я нисколечко не буду бояться...

Но мать отворачивается от него и идет вдоль забора, потом приостанавливается, выкрикивает: «Иша-ак» — и приподнимает рукой юбку, чтобы ловчее было бежать, она бежит, и ветка персикового дерева бьет ее по лицу.

— Ну,— повелительно буркает Василевский, и тот красноармеец, у которого вся голова в перхоти и который стоит к нему ближе всех, матюгается и стреляет Вере в спину. Вера падает, раскинув руки. Голова утыкается в песок, песчаная пыль вздымается над нею и припорашивает иссиня-черные волосы. От резкого падения у нее задирается юбка, из-под нее выглядывает розовое кружевное белье, ноги словно выкручены, на сером чулке дырка, в глаза бросаются высокие шнурованные ботинки.

Вилейкис хватает Мартинукаса на руки и прижимает к груди. Башмаки мальчика ударяют его по коленям. Мальчик весь дрожит. Зрачки у него черные-пречерные, совсем как дула винтовок. И отец несколько раз глубоко вздыхает, теперь кадык у него больше не дергается, тяжелые подошвы крепко впечатались в песок, на скулах обозначились продольные мускулы, красные пятна выступили на желтом лице, точно замазанные кровью монеты вдруг приложили к его щекам. «Отец обязан просто умереть, таков закон, исключительно просто, так уж заведено».

И Антанас Вилейкис говорит очень спокойно и необычно правильно:

— Мы — литовцы, а вы — негодяи, мусор — вот вы кто, вы убиваете женщин и детей. Что ж, творите свою гнусность, вы, проклятая падаль.

Но теперь Мартинукас бьет отца кулаками в грудь и истошно вопит:

— А-а-а-а!

И, заходясь в крике, он понимает, что мать лежит и не поднимается, что он тоже сейчас будет лежать, а для того, чтобы попасть на небо, надо подняться, надо лететь, лететь, нельзя оставаться неподвижно на земле, если хочешь увидеть самого Господа Бога. И он лезет выше, хватается за взъерошенные волосы отца, ставит одну ногу отцу на плечо, а военный комиссар Василевский выхватывает из кобуры револьвер и четырежды нажимает на курок. Мартинукас соскальзывает с отцовского плеча, переворачивается в воздухе и падает на землю, сверху на него мягко и плавно оседает Вилейкис.

«Все это напоминает цирковое сальто мортале»,— проносится в мозгу у Василевского.

— Прикончите этого, отдает он приказ, разворачивается и идет к дому. И слышит, как орет за спиной Анупенко:

— Вы проститутки, говно, проститутки!

Он шагает и слышит три выстрела позади. И на ходу выхватывает глазами приставную лестницу, бук, одуванчики, плетеное кресло.

Петров по-прежнему щелкает семечки. Петров кошачьими шагами приближается к Вере, переворачивает ее на спину, внимательно оглядывает, потом оборачивается к телегам и бросает в пространство:

— А груди и впрямь что надо.

Лежащий на возу красноармеец то ли смеется, то ли рыгает в ответ. У Петрова изо рта летит шелуха, и одно семечко прилипает к Вериной щеке. Оно похоже на «мушку», которыми украшали себя маркизы. И тут Петров наклоняется и заботливо собирает обрывки документов семьи Вилейкиса.

— Я же сказал тебе: буржуазное семя. Эти клочки и расстрел — звенья одной цепи. Я тебя уничтожу. Стерва. Беляк.

Теми же кошачьими шагами он возвращается к телеге. А солнце уже подтянулось на своих руках — вон сколько лучей вокруг — и высунуло свою красную голову, теперь поглядывает из-за крыш во двор.

Медведенко сидит, зажав в горсти свои рыжие усы. Мухи проснулись, ползают по стенам, пытаются лететь. Одна из них усаживается прямо на стол, и он тыльной стороной ладони смахивает на пол крошки со столешницы.

...Сейчас эта маленькая повозка мчится по степи. Пахнет ромашками, Вера обняла Нукаса. Глупости. Она вычеркнула меня, меня больше нет, не существует...

Он слышит выстрелы, но ему теперь все равно. Хотя все-таки поднимается, потому что выстрелы, словно бой часов. Пора отправляться домой. Домой. Надо побриться. Умыться. Приготовить какую-нибудь еду. Забыться надо. Время начать жить.

Они сталкиваются в сенях, Василевский все еще сжимает в руке револьвер.

— Илья.

— Коля.

Друзья юности смотрят друг на друга, но протягивать руку не спешат.

— Может, спрячешь револьвер в кобуру,— говорит Медведенко.

— А вдруг придется и тебя заодно?

— Пока что спрячь лучше.

— Тебя удивляет, что я в этой форме?

— Нет, не удивляет. Удивляться нечему.

— Правильно. Нас в семинарии обманывали. Ты живешь тут?

— Нет. Я здесь учительствую.

— Легально?

— Конечно. Может, хочешь взглянуть на мое временное удостоверение? На этой неделе показывал его пять раз на дню.

— Да, я хочу взглянуть на твое удостоверение.

Медведенко вытаскивает из кармана обтрепанный бумажник, а Василевский убирает оружие в кобуру.

— Все в порядке,— говорит он вскоре.— Может, водка есть?

— Могу в деревне разжиться.

— Сегодня вечером мы с тобой напьемся. Если мне удастся избавиться от Петрова...

— От кого?

— От Петрова. От рядового красноармейца Петрова, который держит меня в тисках. А мы с тобой виделись последний раз в Киеве, в Купеческом саду, не так ли?

— Точно. Ты тогда носил другую форму.

Василевский устраивается на ступеньках крыльца, почти там же, где недавно сидела Вера.

— В Гниловском повстречался мне старик латинист. В очереди стоял за мылом. Прикинулся, что не узнал... Согнулся наш латинист. Кашляет. И глаза уже не те. Это он виноват, что меня выгнали из-за девок. Ну и что с того? Нет, мы обязательно сегодня напьемся, Медведушка.

— А правда, что Колчак крепко укоренился в Сибири?

— Почему ты спрашиваешь об этом?

— Вдруг ты лучше меня информирован?

Василевский сидит на ступеньках и смотрит в сад, весь он как-то заметно одряхлел. По руке у него ползет паук.

— Да не сбегу я никуда, Медведушка. Если сюда придет Петров, ты меня не знаешь.

Он осторожно снимает с руки паука и кладет его на цементную ступеньку.

— Ступай, ступай, счастье, иди себе. А в этом доме есть кто?

— Нет. Сторож живет в пристройке.

— Я вот им,— спокойно и отчетливо произносит Василевский, трогая пальцем кобуру, как будто это гитара,— я им четырех парней уложил, тоже офицеров, прямо в лоб саданул. Малышкин заорал: «Мне насрать на тебя!» — и кулаки сжал, как в театре. И почему все так трусят перед смертью? В селе Морозовском мы расстреливали каждого пятого. Я там такую Аню. Две ночи с нею провел. Хотела плюнуть, да не успела. Между грудями пулю загнал. По подбородку слюна текла, а между грудями кровь. Иногда так просто, Медведушка, выбрать жизнь.

— Ты им веришь?

— Я воевал на стороне Деникина, они взяли меня в плен. Им не хватает спецов. Один из моих бывших солдат на фронте меня узнал. Тогда я уложил четырех товарищей-офицеров и снова начал жить.

Василевский поднялся, отряхнул сзади галифе.

— Пойду, отдам приказ зарыть трупы, Медведушка, и вернусь к тебе. А ты раздобудь побольше водки. Напьемся с тобой, вспомним семинарию, Ольгу, Лену, старые башмаки, которые ты продал жиду.

— Чьи трупы? — Медведенко тоже поднимается.

— Сегодня мне повезло. Пустили в расход дезертиров. Слава Богу — нерусские. Литовцы какие-то.

Медведенко бежит в сторону двора, неловко выбрасывая ноги куда-то назад. Точь-в-точь как женщина.

### Романтический финал

Проходит день. В такую летнюю пору дни походят один на другой, потому что в село Петровское не забредает ни тучки, ни облачка, небо чистое, ветра нет и в помине. Солнце печет, ромашки желтеют в степи и жухнет высокая трава, делается ломкой. По ночам по дну Миуса ползают огромные жирные раки, трупов в реке нынче хоть отбавляй. Далекие курганы становятся синими после заката, а листва на акациях никнет, и чертовски пахнет абрикосами.

В прибрежном аире тоскуют две постаревшие русалки. Они уже не могут больше приманивать молодых мужчин, у них повыпадали зубы и чешуя не блестит, не сверкает в их хвостах. Раки съедают лучших мужчин, и русалки плачут, они скоро умрут, эти две последние русалки на Украине.

Когда от реки поднимается туман, по садам странствует маленький мальчик (его головка словно вырезана из святого образка или иконы) и держит он в руке сочный плод.

— Сегодня я оделил человека абрикосом,— разговаривает он сам с собой нежным голоском, и щеки у него румяные-румяные.

И когда все вокруг замирает и месяц встает над степью — начинает петь соловей, пронизывающий запах сырости вбирает в себя деревья в садах, а в одном из шалашей умирает старый-престарый и всеми забытый украинец по имени Грицько Железный. Он умирает, положив голову на мешок с яблоками, эти яблоки он собирал нынче вечером.

Теперь звезды проливают на землю миллиарды световых лет, и они светляками оседают на деревьях, на соломенных крышах, на спине воющей собаки, на плечах Медведенко. Он стучит во дворе молотком, сколачивает доски, это будет гроб, гроб для нее. Она лежит в комнате на столе, и керосиновая лампа горит возле ее лица, потому что свечей у Медведенко попросту нет.

Красноармейцы бродят по улицам в поисках девушек, они насвистывают:

Эх, шарабан мой, эх, шарабан.

А потом все бывает как обычно. Ночь сменяется днем, и опять всходит солнце. И так каждый день.

Курганы все ближе. Давным-давно застыли здесь эти волны. Давным-давно пожухли травы, но ромашкой еще пахнет, и колеса телеги выворачивают жирный чернозем. Старая лощадка с трудом тянет повозку. Солнце в вышине, оно освещает двухдневную щетину на лице Медведенко, гнойники вокруг лошадиных глаз, белый, слегка кривоватый гроб. Под колесами шуршит трава, шур-шур-шур, шуршит, и две ласточки быстро проносятся над степью, прочертив в пространстве невидимые штрихи, трава шуршит уже давно, и они путешествуют вдвоем на этой повозке тоже давно, вообще все случилось давным-давно, дай же, Господи, успокоение умершим, пожалей их души, не отталкивай, возьми к себе. «Но, но!», и лошадь ворочает головой то в одну, то в другую сторону, будто прислушивается, и снова тащится тем же понурым шагом — вперед. Она лежала голая на столе, и Медведенко мокрым полотенцем обтер ее всю, и круглая рана чернела на спине, он поцеловал ее затвердевшие соски, соски были такими же твердыми, как эти курганы. Господи, спаси и помилуй, не дай их душам сойти в ад, прости им грехи их и воскреси их в Судный день, пускай сойдутся в Иосафетовой долине. Один крест, второй крест, третий крест, там, на самом высоком кургане,— рощица из акаций, и родничок бьет, речушка бежит с журчанием, катится по зеленым камням, и камни дрожат, дрожат. Если бы тогда красноармейцы не шумели, не выкрикивали разные бранные слова, Нукас, чего доброго, и не проснулся бы, только как давно все это было, было и будет теперь уже до последних дней, до Судного дня, а затем останутся лишь курганы, трава, гроб, останутся на веки вечные. Аминь.

Медведенко размахивает кнутом, да только лошадь не боится. Тогда он хватает лежащую рядом с гробом лопату, вот хорошо, что не потерял на дороге, есть, есть, лопата на месте, ах, Вера, моя Вера, любимая.

Нужно было ему пойти вместе, проводить, если бы ему повстречался Коля — они бы спаслись, уехали, хотя теперь все равно, ведь их больше нет и не будет, и она, Вера, всю ночь пролежала у него на столе, Вилейкиса с Нукасом он зарыл в саду, а ее он похоронит в самом большом кургане, у родника, Господи, какая нежная у нее кожа, Господи, Господи.

Один крест, второй крест, третий крест, он сейчас уснет прямо на гробе, вот черт, до чего гнусно припекает солнце. Так и жарит!

Медведенко спрыгивает на землю — бумпт! — теперь он шагает рядом, вчера он зажег у нее в головах керосиновую лампу, и ему так не хотелось надавливать на ее веки, закрывать ей глаза, как давно это было, страшно давно, вчера, одному в степи находиться, пожалуй, опасно, да еще когда так печет солнце.

Лошадь останавливается, да не стой ты, ослица, придется ведь взбираться на самую вершину, лошадь упрямится, ржет, взвивается на дыбы, грызет поводья, морда у нее в пене, желтые зубы оскалены, Медведенко охаживает ее кнутом, лошадь брыкается и едва не переворачивает повозку, учитель успевает схватить ее за удила и яростно хлещет кнутовищем прямо по морде — в глазах бедного животного кровь и испуг. Лошадь сипло ржет, храпит и не трогается с места. Медведенко цепляется за спицы колес, черт бы побрал это солнце, оно сведет с ума. Лошадь наконец успокаивается, но добраться туда до вечера нам все равно не удастся, мы никогда так и не доедем до курганов.

Сладкий, удушливый запах сочится из плохо сколоченного гроба, лошадь не выдерживает, дергает повозку и пускается рысью. Медведенко падает на землю, мимо лица скользит юркая зеленая ящерка, сухие стебли царапают кожу, он вскрикивает, поднимается, бежит следом.

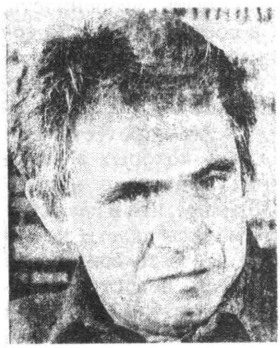
Лошаденка маленькая, повозка маленькая, человек маленький, курганы все ближе, о, как зверски печет солнце, так мы не доберемся до вечера, мы так никогда и не доедем.

*1950*

*Перевод с литовского Наталии Воробьевой*

Александр Гельман

# 1992. Народ, начальство и мы



С Новым годом!

С переходом от социализма к капитализму! Буржуи всего мира могут праздновать вполне заслуженную победу. В многолетнем, честном, всестороннем соревновании они доказали бесспорные преимущества капитализма перед социализмом. Это не случайная и не временная победа. Это не победа в результате революции или путча, это победа ума и труда, одержанная не наскоком, а благодаря систематическим целенаправленным усилиям. Это победа, достигнутая благодаря взаимной борьбе и сотрудничеству предпринимателей и трудящихся. Это величайшее событие в истории человечества, которое еще нуждается в глубоком осмыслении. А пока что нальем бокалы, кому есть что налить, и поприветствуем победителей!

Что же касается нас, побежденных, то, как справедливо писал в пору расцвета социализма поэт Владимир Луговской,— «настоящее счастье всегда впереди!» Я бы только добавил — далеко впереди. Уже совершенно ясно, что нынешнему поколению советских людей никогда не придется жить при коммунизме, и не очень скоро — при капитализме.

Начинающийся год, по-видимому, пройдет в тяжелых боях на дальних подступах к рыночной экономике. И хотя после апреля 85-го о классовой борьбе было сказано и написано, в том числе и вашим покорным слугой, немало язвительного, осуждающего, тем не менее в связи с бедственными последствиями «взрыва цен» наверняка вспыхнут новые классовые бои, и для интеллигенции будет совсем не просто определить свое отношение к ним.

Из наших рядов все чаще раздаются голоса «против народа». Дескать, не надо все зло видеть только в руководстве. Надо, чтобы и народ взглянул на себя критически. В конце концов, говорят, кто терпел Сталина? Народ. Кто не замечал его жестокости, кто его боготворил? Народ. Если бы, говорят, народ не терпел палачей, их и в помине бы не было. Словом, в интеллектуальных кругах обеих столиц и некоторых областных центров накапливается все больше раздражения против «вечной невиновности народа». В особенно невыгодном свете рисуются народные массы, когда дело касается сегодняшних реалий. Почему, спрашивают иные горячие представители интеллигенции, до сих пор, через почти шесть лет после начала перестройки, у нас так и нет рыночной экономики? Потому, отвечают, что этому препятствует народ. Кого боялись реформаторы — Горбачев, Рыжков, Абалкин? Они боялись, и не скрывали этого, что их сметет народ. Ибо без «освобождения» цен к рынку перейти невозможно, а «освобождать» цены страшно из-за протестов трудящихся, угрожающих забастовками. Теперь уже сам Ельцин сказал: надо «взорвать цены», другого выхода нет. И что? И кто воспринял решимость президента Ельцина негативно? Опять-таки массы. Интеллигенция, которую эта «свобода цен» наверняка приведет к полному обнищанию, тем не менее понимает и поддерживает Ельцина. А массы только и знают — угрожать. Существует даже такое мнение (передаю в точности): если бы общество состояло в основном из интеллигенции, страна пережила бы «взрыв цен» без паники, без озлобления, и реформы увенчались бы успехом.

Вывод такой: народ мешает проводить реформы. И, дескать, хватит об этом молчать, хватит скрывать, хватит обманывать себя. Надо говорить с народом открыто о его, народа, ошибках и заблуждениях. Народ должен знать, что для того, чтобы стало лучше, чем было, сначала должно стать хуже, чем было. Он должен знать, что сразу лучше стать не может и не станет, даже если он будет бастовать десять лет подряд!

Если читатель уловил некоторую иронию в моем пересказе наиболее смелых слов нашей интеллигенции, то он это сделал напрасно: я вовсе не настроен воспевать «мудрость народа». Мудрость — материя сугубо индивидуальная, удел совсем немногих, часто очень одиноких людей. Другое дело многоопытность народа. Исторический народный опыт, в особенности российский опыт, говорит о том, что начальство надо «держать в напряжении». Потому что, во-первых, начальство у нас никогда не говорит правду, а во-вторых, оно, как правило, ленивое. Эти две, не то что типические, а вечные-вековечные черты характера отечественного руководящего персонала диктуют сегодня обществу жесткие правила обращения. Тем более что наш народ уж никак нельзя причислить к особо недоверчивым или особо подозрительным. Тем не менее, в течение почти всей нашей истории, особенно советского периода, доверчивость масс неоднократно была обманута и поругана. И это происходило на всех уровнях и ступеньках без исключения — с самого верха до самого низа.

Я, честно говоря, не понимаю, на каком основании многие представители интеллигенции оберегают начальство от жесткой требовательности масс. Я, естественно, имею в виду не бесчинства, не расправы, не «румынский опыт», а нормальные, жесткие требования, которые призваны заставить руководителей снова и снова искать более рациональные, более человечные решения. Разве мы не видим, как буквально сплошь и рядом, почти каждый день уже новые наши руководители принимают совершенно необдуманные, неумные, зловредные, а то и зловещие решения? Об этом и свидетельствуют бесконечные аварии, пожары, взрывы, затопления, промерзания и еще бог знает какие несчастья, включая сюда, конечно, черную мертвящую дыру Чернобыля. А безумие приватизации жилья в Москве и не только в Москве, когда после долгих-долгих обсуждений (больше года) принимается, наконец, решение, создаются специальные структуры для его реализации, и уже начинается приватизация, как вдруг предлагается совсем другое решение. Оно много лучше, но почему же, если оно лучше, его не приняли с самого начала, ведь оба способа приватизации — это не изобретения Моссовета, они давным-давно известны всему миру. Или другое безумие — Указ президента РСФСР о чрезвычайном положении в Чечено-Ингушетии. Спасибо коллективному разуму российского парламента, успевшего отменить этот акт до того, как пролилась кровь. Спрашивается — если все эти несуразности имеют место, откуда у людей может быть уверенность, что тот план реформ, в соответствии с которым произошел «взрыв цен», проработан достаточно серьезно и действительно является оптимальным на сегодня вариантом? Почему мы должны осуждать протесты или забастовки рабочих, жизнь которых в связи с необузданным ростом цен стала нищенской? Мы же прекрасно знаем, что в десятках и сотнях случаев принимались далеко не самые мудрые решения, и это в то время, как в стране имеется огромный, невостребованный даже на одну десятую интеллектуальный потенциал. Я уже не говорю о том, что нам готовы безвозмездно помогать многие выдающиеся умы разных стран мира.

Это не правда, что народ мешает проводить реформы. Интеллигенция не должна своим авторитетом подкреплять это необоснованное, по существу клеветническое обвинение. У нас нет еще рынка, нет еще такой жесткой конкуренции интеллектов и товаров, которая бы вынуждала руководителей всех рангов привлекать к проектированию разного рода программ лучшие умы, лучшие из лучших. Поэтому нажим трудящихся на начальство остается пока самым действенным механизмом, заставляющим крутиться ленивые руководящие мозги.

Подведу итог: 1992-й будет очень трудным годом. Может быть, самым трудным. 100 граммов колбасы уже стоит 16 рублей 20 копеек. Люди в растерянности, в панике. Многие, я знаю, говорят себе и другим: надо терпеть. Мол, другого выхода нет. А я хочу призвать к другому — надо облегчать жизнь людей, и не надо считать, что это невозможно. И тех, кто требует в эту трудную пору более полной социальной защиты. Я убежден, что даже в такое трудное время остается не просто много, а множество неиспользованных возможностей. Надо только привлечь к поиску и реализации таких возможностей толковые головы. Этот тяжелейший год должен стать годом активного выявления и собирания дарований.

Борис Гройс

# Ленин и Линкольн — отношение к смерти

Сооружение Мавзолея Ленина вызвало в свое время многочисленные дискуссии. Большинство старых большевиков увидело в этом проекте обожествление отдельной личности, которое несовместимо с коллективистскими принципами. Семья Ленина также была против Мавзолея. Сталин, однако, настоял на реализации этой идеи, и вскоре Москву уже нельзя было представить без Мавзолея. Он стал центром советской империи.

Внешне Мавзолей напоминает египетские или вавилонские пирамиды, в которых хоронили древних властителей. Но различие более существенно. Мумия фараона после ее погребения была недоступна для обозрения смертным. Неприкосновенность мумии внутри пирамид считалась, возможно, основной предпосылкой ничем не омраченного существования фараона по ту сторону бытия. Пирамида была хранительницей тайны. В ее центре господствовали отсутствие, невидимость, укрытость. Таким образом освобождалось место для иного существования.

Весьма характерно, что с началом европейского Просвещения предпринималось немало усилий раскрыть тайну пирамид и тем самым физически разрушить пространство потустороннего, сакрального, отсутствующего. Пирамиды вскрывались, хранимые в них мумии отправлялись в Европу. Британский музей или парижский Лувр выставлял египетские мумии как трофеи Просвещения, как доказательство того, что более не существует ничего укрытого. Теперь все видимо, все выяснено, все выставлено напоказ.

Впрочем, в Европе существовала полная ясность относительно этого направления археологии, в особенности египтологии. «Месть египетской мумии» стала расхожим понятием в первую очередь в массовом искусстве последних двух столетий. Является сюжетом бесчисленных романов и фильмов.

В этом смысле парадокс Мавзолея Ленина предстает в еще более отчетливом свете. С самого начала Мавзолей Ленина является нам в виде комбинации пирамиды и Британского музея. Мумия Ленина почитаема и бережно хранится в пирамиде под названием «Мавзолей». Одновременно музей «Мавзолей» экспонирует тело Ленина. Речь, безусловно, идет об одной из наиболее удачных экспозиций современной музейной истории в целом.

Мумия Ленина, однако, излучает некое завораживающее сияние, которое действует на людей совершенно спонтанно. Уже разгаданная, экспонированная мумия вновь становится сакральным объектом. Музей не исключил тайну. Возникает вопрос: каким образом тайна сохранилась? Место упокоения мумии Ленина не может, очевидно, стать местом личного воскресения. Постоянная охрана и почти беспрерывное прохождение любопытствующих человеческих толп, на обозрение которых выставлена мумия, дают гарантию того, что труп останется трупом и никакого чуда не произойдет.

Дополнительной гарантией является и

---

Борис Гройс — искусствовед, философ. Известен своими работами по проблемам авангарда, постмодернизма. Эмигрировал из СССР. Живет в Германии, в городе Кельне. В «Искусстве кино» печатается впервые. Статья печатается с небольшими сокращениями.

внешний вид мумии. Ленин одет совершенно обыденно, как «в жизни»: костюм, рубашка, галстук. Почти недостижимая банальность по сравнению с египетскими саркофагами, ничего торжественного, трансцендентного, иного. Ничто не внушает мысли о духовной трансформации, все говорит о вечном повторении того же самого. Но, возможно, именно эта радикальная банальность внешнего вида и составляет тайну мумии Ленина и является источником ее притягательной силы. Удивляешься, почему этот человек, а не какой-нибудь другой занял столь выдающееся место. Невозможность какого-либо визуального обоснования подобного явления становится, собственно говоря, причиной некоего напряжения.

С подобным напряжением достаточно знаком любой посетитель современного музея на Западе. В подобном музее можно встретить множество различных вещей, которые мы встречаем в жизни и которые не выделяются какими-либо особыми качествами. Этим музей современного искусства отличается от всех собраний предыдущих эпох, которые хранят лишь выдающиеся, «иные» экспонаты. Тайна современного искусства состоит в том, что в конечном итоге не требуется обоснования того, почему именно этот образец банальности сохраняется в музее, а другие — нет.

Мумия Ленина, как и все искусство XX столетия в целом, ориентирующееся на концепцию «ready made»[1], является знаком того, что всякая надежда на потустороннюю трансформацию потеряна. Потустороннее в облике музейного буквально повторяет сущее, обыкновенное, банальное. Это повторение скрывает в себе, однако, все еще странную тайну.

Существуют многочисленные анекдоты и истории о том, что мумия Ленина может ожить и кого-то наказать. Я даже слышал, что первоначально Ленин из-за своих преступлений не мог быть похоронен. Советская власть будет якобы существовать до тех пор, пока не будут искуплены все грехи Ленина. Лишь после этого Ленин будет спасен и похоронен, а вместе с ним — советская власть.

Подобные истории и представления свидетельствуют о том, что тайна Мавзолея связывается воедино с внутренними свойствами мумии. Хотя она лежит на глазах у всех, она тем не менее скрывает свою подлинную природу.

Иначе воспринимается говорящая статуя Авраама Линкольна в Диснейленде. На первый взгляд в этой статуе нет ничего сакрального. Выставленная в контексте парка развлечений (Диснейленда), она принадлежит развлечению и игре. С другой стороны, фигуры Диснейленда представляют собой суть американской мифологии. Микки Мауса и Утенка Дональда мы ассоциируем с чистой воды американизмом: их увеличенные изображения носят во время народных шествий, как некогда носили языческих идолов.

Статуя Линкольна находится в американской, наземной части парка, в специальном павильоне. В путеводителе для начала объясняется, что эта статуя — дань уважения Америке. Прежде чем вы увидете статую, вас вводят в помещение, где подробно объясняется устройство и техническое оснащение статуи. Посетитель узнает, как выглядит статуя изнутри, какие могут возникнуть проблемы, если она будет приведена в движение, и какие улучшения желательны, возможны или запланированы. Не остается ничего скрытого. Всякая иллюзия аутентичности систематически разрушается. Статуя Линкольна не имеет отношения к его органическому телу (в отличие от мумии Ленина). Статуя — это плод чисто технического производства.

Подготовленный таким образом посетитель наконец видит статую. Она стоит на постаменте. По сигналу она начинает двигаться и говорить. Она произносит знаменитую геттисбергскую речь Линкольна. Впечатление можно сравнить с впечатлением от просмотра фильма о зомби, существах, пребывающих на границе жизни и смерти. Бессмертие здесь идентично технической повторимости.

Благодаря своей подвижности и способности говорить статуя Линкольна гораздо больше напоминает живого Линкольна, чем неподвижная мумия Ленина — живого Ленина. Во всяком случае статуя Линкольна лишь повторяет то, что Линкольн говорил публично и что сохранилось в истории. Все личное, органическое, не публичное изымается в результате технического воспроизводства. Историческое бессмертие имеет отношение только к историческому. Техника, воспроизводя тело лишь в его общественной форме, берет на себя религиозную функцию разграничения плоти и духа. То, что отличает живого Линкольна от его технического подобия,— это плотское, преходящее, несущественное. Статуя Линкольна олицетворяет исторический масштаб Линкольна гораздо точнее, чем он сам мог бы это сделать.

[1] «Ready made» — готовый к употреблению.

Технизация человеческого тела начинается по сути дела уже с египетской техники мумификации, она дает телу окончательную, репрезентативную, социализированную форму. Тело замирает в состоянии вечного покоя, которое должно соответствовать его внутренней сути. И эта суть определяется техникой мумификации. Тем не менее здесь остается возможность трансформации, нового пробуждения, ибо личное еще сохраняется и защищается в закрытости пирамиды. Эта возможность крайне суживается благодаря публичному характеру музейного экспонирования.

Утопия, которую в развлекательной форме реализует Диснейленд, это не классическая утопия вечного покоя и созерцания, а современная утопия непрерывного движения. Если это экстатическое движение уже не может осуществляться организмом, оно продолжается с помощью технической репродукции. Конечно, кое-что при этом теряется, а именно то, что каждый отдельный индивид укрывает от общественности, а следовательно, и от технической репродукции. Но в этом личном нет ничего мистического, это давно уже не тайна.

Неподвижные картины сохраняют в себе возможность оживления более отчетливо, чем подвижные. Фантастическая литература современности полна описаниями оживленных картин или статуй. Статуя Линкольна в Диснейленде не может быть оживлена когда-либо по одной простой причине: она уже живет, она двигается, она говорит. В ней нет ничего такого, чего бы нам не хватало. Мумия Ленина постоянно охраняется и постоянно обозревается, чтобы воспрепятствовать ее личностному пробуждению, чтобы засвидетельствовать ее общественное окоченение, чтобы убедиться в том, что Ленин действительно мертв и не представляет более какой-либо социальной опасности. Статуя Линкольна функционирует в контексте непринужденного развлечения, поскольку ее очевидно технический характер априори исключает какую-либо подобную опасность.

*Перевод с немецкого Вл. Кривули*

**№ 4 нашего журнала будет посвящен теме «шестидесятников»: «оттепель, движение во времени, день сегодняшний».**

**В РАЗДЕЛЕ «СЦЕНАРИЙ» ЧИТАЙТЕ:**

**П. ТОДОРОВСКИЙ. Анкор, еще анкор!**

**В РАЗДЕЛЕ «ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА»:**

**А. ПЯТИГОРСКИЙ. Философия одного переулка.**

**В РАЗДЕЛЕ «ПРЕМЬЕРА «ИК»:**

**О новом фильме М. ХУЦИЕВА «Бесконечность».**

**В РАЗДЕЛЕ «СЮЖЕТЫ И ФАКТЫ»:**

**В. ВОРОШИЛЬСКИЙ. Венгерский дневник (Осень. 1956 г.).**

**В РАЗДЕЛЕ «ПЕРСОНАЛИИ»:**

**МЕРИЛИН МОНРО: версии жизни и смерти самой загадочной «звезды» Голливуда.**

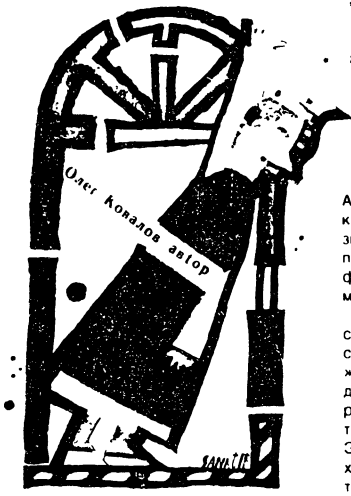
**В РАЗДЕЛЕ «ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ»:**

**К 60-летию А. ТАРКОВСКОГО**

**А ТАКЖЕ**

**В РАЗДЕЛЕ «ОКОЛИЧНОСТИ»:**

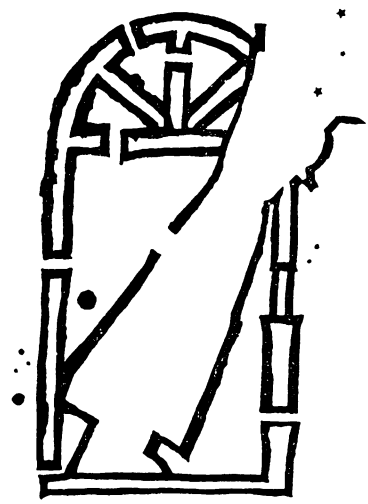
**ЖАКЛИН СТАЛЛОНЕ. Власть звезд (продолжение).**




«Ленфильм»
Мастерская первого фильма
1991 год, цветной, 95 минут

Автор сценария и режиссер
Олег КОВАЛОВ
Оператор Анатолии ЛАПШОВ
Звукооператор Гарри БЕЛЕНЬКИИ
Музыка из произведении К ОРФА
Б БАРТОКА, Д ШОСТАКОВИЧА
Н РОТА К ПЕНДЕРЕЦКОГО

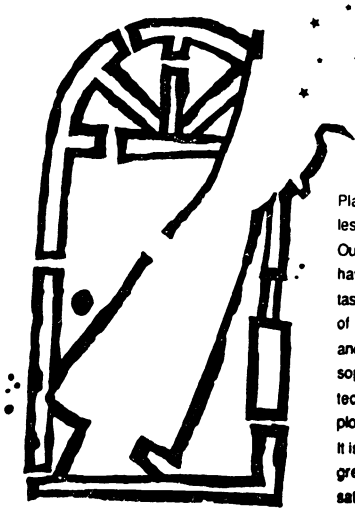
Авангардист Лев Кулешов, помещая кадр в разные контексты, менял его значение Наш фильм - тотальное воплощение этих экспериментов из фрагментов шпионских музыкальных медицинских, пропагандистских лент – мы попытались создать сюрреалистическую фантазию на тему советской «оттепели» середины 50-х Сюжетная основа «Садов Скорпиона» – драматургическое и философское переосмысление популярного кинодетектива 1955 года
Это – политический кинороман об эпохе больших Надежд с элементами сатиры и философскои лирики



# САДЫ СКОРПИОНА

КИНО оптикалпоэм ★★★ КАРТИНА

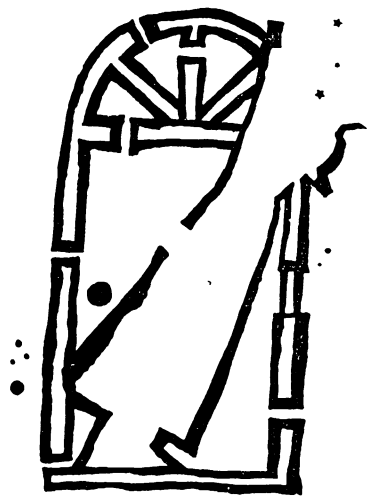
# SCORPION'S GARDENS



«Lenfilm»
First and Experimental Film Studios
1991, colour, 95 minutes

Script & Director Oleg KOVALOV
Camera Anatoly LAPSHOV
Sound Harry BELENKY
Music K ORFF, B BARTOCK
D SHOSTAKOVICH, K PENDERETSKY

Placing the shot in vanous contexts Leo Kuleshov, an avantgardist, altered its meaning Our film fully embodies these expenments We have endeavoured to create surrealistic fantasy about the Soviet «Thow» of the 1950s out of the excerpts borrowed from spy, musical and propaganda films Dramaturgic and philosophical re-appraisal of the popular film-detective of 1955 makes the basis of the film's plot
It is a comical film-novel showing the epoch of great expectations with some elements of satire and philosophical lyricism included in it



ЛПО «Типография им Ивана Федорова» Зак 6761 Тир 50000 30 08 91

*Материалы рубрики «Премьера «ИК» проиллюстрированы кадрами из фильма «Сады скорпиона» и оригинальными графическими работами художника В. Чайкаускаса.*

*С этого номера журнал вводит две новые рубрики: «Премьера «ИК» и «Non-stop». Рубрика «Премьера «ИК» предполагает обстоятельный разговор о новых советских и зарубежных картинах, которые, на наш взгляд, представляют собой заметное и принципиальное явление кинематографического искусства. Помещая материалы различного характера — рецензии, эссе, интервью и т. д., отражающие различные точки зрения и принципы подхода к произведению, мы надеемся предложить читателям некое объемное видение фильма, помещенного в определенный эстетический, социальный и культурный контекст.*

*Рубрика «Non-stop» родилась в ходе долгих совместных размышлений о том, какой критический жанр наиболее адекватен для современного кинопроцесса. Его мозаичный, осколочный, неустоявшийся характер не выдерживает, как правило, эпического подхода, типичного для кинокритики прежних лет. Классическая рецензия, эта, казалось бы, универсальная форма отражения и изучения кинопроцесса, тоже утратила свои незыблемые позиции.*

*Путем проб и ошибок мы пришли к жанру критического эссе как к оптимальной на сегодняшний день форме освоения кинопроцесса, требующего, на наш взгляд, не только концептуального анализа, но иногда и эмпирического описания — настолько калейдоскопична, противоречива, эпатажна сегодняшняя отечественная кинопродукция.*

*Наконец, не последняя задача новой рубрики — представить читателю как можно больше фильмов, значительная часть которых к тому же неизбежно затеряется в нашем вконец разрушенном прокате.*

**Сергей Лаврентьев**

# Пески варана

Всем, конечно же, памятны объяснения властей по поводу исчезновения с экранов страны того или иного любимого народом фильма.

«Тарзан» сошел потому, что, насмотревшись на его похождения, представители юного поколения строителей коммунизма принялись скакать с ветки на ветку, периодически ломая передние и задние конечности.

«Великолепная семерка» улетучилась раньше срока оттого, что вышеупомянутые представители взяли моду метать друг в друга ножи, целясь в горло. Говорят, где-то кто-то кого-то даже убил.

С «Фантомасом» подобная история случилась из-за того, что несносные строители коммунизма вместо того, чтобы его, коммунизм, строить, воровали у матерей чулки, красили их в зеленый цвет, натягивали на голову и пугали честных граждан в ночных подворотнях...

Естественно, этакие резоны нигде печатно не формулировались. То был, так сказать, фольклор социалистической эпохи, придуманный начальством для народа. И народ (по себе сужу!) этим объяснениям очень даже верил. Более того, если бы вдруг нам тогда сообщили, что выпуск «Тарзана» на советские экраны был вообще незаконен, что «Семерку» сняли вслед за Хрущевым, а «Фантомаса» вслед за Дубчеком, то, конечно, мы бы поверили, но было бы грустно.

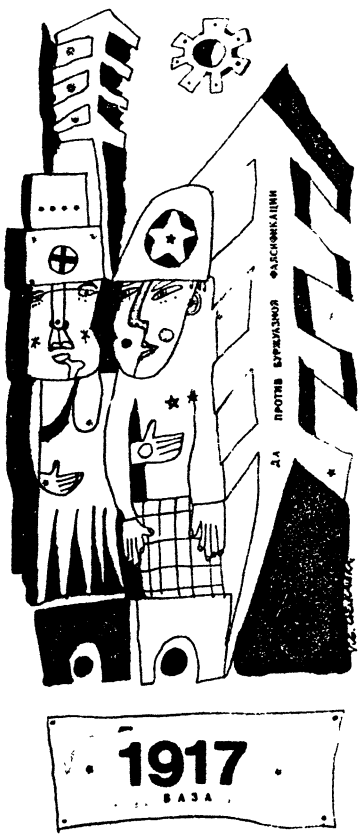
Ведь нас всегда учили, что искусство соотносится с действительностью, влияет на нее впрямую. Показали курящую женщину — все строительницы коммунизма начнут дымить. Показали плохого милиционера — режиссер плохо относится к советской милиции... Этой концепцией руководствовались в своей деятельности многочисленные персонажи, долженствующие надзирать за искусством. Да и за действительностью тоже.

«Кино — важнейшее из искусств», «кино — мощное пропагандистское, воспитательное средство» — эти и подобные им ло-

---

**«Сады скорпиона»**
**Автор сценария и режиссер О. Ковалов. Оператор А. Лапшов. Звукооператор Г. Беленький. «Ленфильм». Мастерская первого фильма. 1991.**

зунги исчезли из нашей жизни сразу после кинематографического «красного мая» 1986 года. «Молодое кино периода перестройки и гласности» опровергло не только идею непосредственного влияния экранного действа на реальную жизнь. В наиболее характерных проявлениях оно обнаружило бессмысленность любых рассуждений о любых связях между экраном и жизнью за стенами кинотеатра. Есть лишь одна система координат: Фильм и Его Творец. Картины стали влиять лишь на группы близких друзей и по-




читателей Автора, на европейских интеллектуалов, группирующихся вокруг многочисленных маленьких фестивалей, на профессоров и студентов университетов Среднего и Дальнего Запада США. Да и это влияние не было влиянием в доперестроечном смысле слова. Ведь друзья и почитатели приседали от восторга, едва ознакомившись со сценарием очередного фильма своего кумира; европейцы, жаждущие новых идей с пробудившегося Востока, готовы были приветствовать любую картину, лишь бы в ней не было связного сюжета и персонажи говорили бы по-русски; американцы, искренне пораженные тем, что в далекой заснеженной стране снимают фильмы, проявляли свойственную им доброжелательность ко всему новому.

Итак, всем стало ясно, что никакого влияния на действительность кино не оказывает. Ну, в самом деле – «Легенду о Нарайяме» во многих городах крутили днем и ночью, а повсеместного распространения скотоложества не воспоследовало! Маленькая Вера очень сильно ударила милиционера промеж ног, а Министерство внутренних дел так и не распорядилось выдать личному составу бронетрусы!..

Словом, тоталитаризм оказался побежденным и на этом участке фронта.

Как вдруг!

Смотрю кадры, запечатлевшие народное ликование 21 августа. Очень многие люди подняли руки вверх и растопырили два пальца: V, Victoria, Победа!

Уважаю россиян, но все же сомневаюсь в их тотальной образованности, в том, что каждый, кто растопырил пальцы, смог бы объяснить, почему в минуту ликования он избрал именно этот жест.

Объяснить бы не смог, ибо — не избирал.

Этот жест интуитивен. Он — из подсознания. В августе девяносто первого юные дети Свободы чувствовали, ощущали — так нужно обозначать Победу. И не просто победу — высшую духовную радость по поводу низвержения тотального Зла.

Видели же — именно так торжествовали Победу польские рабочие и румынские студенты. Видели Леха Валенсу с поднятой рукой, Вацлава Гавела, своих сверстников, «оседлавших» берлинскую стену... А может, у кого-то в памяти остался визуальный образ, рожденный одной из статей в «Искусстве кино» 1981 года. Автор, помнится, отчаянно иронизировал над тем, что, возвратившись с каннского фестиваля, увенчавшего «Золотой пальмовой ветвью» «Человека из железа», Анджей Вайда приветствовал варшавян в аэропорту поднятой рукой с разведенными пальцами...

А 19 августа ребята втыкали цветы в танковые дула. Да это же Прага, 17 ноября 1989-го, «нежная революция»! Видели же! А братание восставших с военными, не только допустившими штатских на свои машины, но и позволившими им прокатиться на танках, размахивая новыми флагами и, опять же, потрясая руками с разведенными пальцами!.. Ну, чистый Бухарест конца восемьдесят девятого. Видели же!

И оказалось, что былые идеологи правы. Порой визуальная информация воздействует на человека впрямую. Более того — порой кажется, что дон Педро Кальдерон, живи он в наше время, вполне мог бы написать пьесу под названием «Жизнь есть фильм», подразумевая под словом «фильм» не токмо художественные произведения режиссеров, но любую визуальную информацию, которая — нравится это кому-то или нет — питает современного человека с гораздо большей интенсивностью (иногда, правда, с меньшей калорийностью), чем раньше — вербальная.

Впрочем, свято место пусто не бывает, и сдается мне, что славный дон Педро со своей классической формулой «жизнь есть сон», перетолкованной на современный лад, зовется ныне Олегом Коваловым, оставившим кинокритику (даром что был одним из выдающихся ее представителей) и поставившим очень хороший фильм с очень, по-моему, плохим названием «Сады скорпиона».

Вообще-то эта рецензия пишется по блату, так как я смею полагать себя личным другом режиссера. Естественно, рецензия по блату не может не быть комплиментарной, поэтому, прежде чем перейти к восторгам и упоению, я для приличия скажу о том, что, как мне кажется, не получилось.

Название.

Если бы я хоть на секунду предполагал, что у коваловского детища будет шанс попасть в прокат, я напомнил бы Олегу о демонстрирующемся сейчас чудовищном американском произведении, именуемом «Скорпионом», о том, что готовится к выпуску не менее, думаю, чудовищное отечественное творение «Убить скорпиона». Напомнил бы о «Саде желаний», «Райском саде Евы», наконец, о «Саде» Дерека Джармена, который хоть в прокате не был, но наделал много шума в узких кругах московско-петербургской интеллигенции...

Однако фильму «Сады скорпиона» не суждено украсить собой репертуарные планы кинотеатров, и посему претензии к названию могут быть принципиально иными.

«Сады скорпиона» (или Скорпиона?) не означают ровным счетом ничего. Или — означают все что угодно. Режиссер рассказывал, что во время работы в Госфильмофонде он нашел очень приглянувшийся ему кадр, где скорпион этот самый передвигался куда-то по своим скорпионьим делам. Вставить кадр в картину не удалось, но образ гада настолько запал в авторскую душу, что фильма без скорпиона Олег уже не мыслил...

Впрочем, наверное, все это придирки. Ведь «Сады скорпиона» — это не просто фильм. Это оптическая поэма. Если не ошибаюсь, лишь вторая в истории мирового кино.

Признаюсь, понял, что фильм мне нравится, именно в тот момент, когда на черно-белом экране возникли ни с чем не сообразные цветные титры, придуманные художником Чейкаускасом. Прочесть эти титры было в общем невозможно (строгость букв — русских и латинских, пышность орнамента: какая-то помесь конструктивизма двадцатых

годов и классического рококо), но два слова «оптическая поэма» я понять успел. Получил ключ, открыл шифр, разобрался в принципе.

Ощутил радость оттого, что в эпоху, когда дебютанты озабочены либо творческим претворением в жизнь заветов Андрея Арсениевича, либо созиданием боевика, мало отличимого от последней видеоновинки, просмотренной дома, нашелся начинающий режиссер, который взял за образец классическую короткометражку Оскара Фишингера...

Формально «Сады скорпиона» являются, быть может, самым киноведческим фильмом в истории мирового кино. Ведь и кинокритик Трюффо, и кинокритик Годар, и кинокритик Антониони, обратившись к режиссуре, стали снимать фильмы — документальные или игровые, отличающиеся от других-прочих внутренне, но никак не внешне. Ковалов же явил нам этакое «запечатленное киноведение». Подобно кружочкам, треугольничкам и полоскам, плавно и не очень плавно перемещающимся в пространстве «Оптической поэмы» Фишингера, в экзотических садах скорпиона живут фильмы. Документальные и игровые, учебные и научно-по-

пулярные, цветные и черно-белые. С некоторыми из них мы знакомы, иные встречаются нам впервые, но и те, и другие существуют здесь совсем не так, как там и тогда, тридцать пять лет назад.

Олег Ковалов сделал монтажный фильм о хрущевском десятилетии.

Удивительно, но, думается, метод Ковалова в данном случае сродни методу... Стивена Спилберга. Ведь создавая свои очаровательные сказки для взрослых, король киноразвлечения занимается перемонтажом тем, идей, художественных образов, героев, фабульных коллизий второсортных американских лент полувековой давности. Более того — советский дебютант, получающий 250 рублей в месяц, достигает таких же удивительных результатов, как и блистательный заокеанский миллионер. Фильм, в котором нет ни одного оригинального кадра (у Спилберга-то есть, и немало!), выглядит в высшей степени оригинально, заставляет иных зрителей размышлять об открывающихся «новых горизонтах» отечественного кинематографа.

В чем же дело? Отчего явилась нам эта явная художественная удача? Не одной же кинообразованностью она объясняется?!

Нет. Не одной.

Ковалову удалась совершенно фантастическая вещь. Время с 1953-го по 1964 год предстает в его фильме трогательным, щемящим и таким замечательным, что все наши современные свободы и революции выглядят в сравнении с ним как-то неловко. У нас сейчас разлад, а тогда была высокая гармония.

Как же так, возмутитесь вы. Какая же гармония?! А Берлин, Будапешт и Познань?! А Тбилиси и Новочеркасск?! А борьба с «польским ревизионизмом» и крик «Пидерасы!», огласивший Манеж?!

Чтобы ответить на эти внешне справедливые упреки, прибегну еще к одной кинематографической аналогии. Все или почти все вышеперечисленное было известно Марлену Хуциеву, снимавшему «Заставу Ильича», но лишь безумный сердцем может нынче упрекнуть сей шедевр в «замазывании реальной проблематики времени». Тот трепет, та боль, то просветление, которые и сегодня заставляют рыдать на просмотре «Заставы», порождены каким-то странным чувством. В нем — щенячий восторг свободы и неизбывная тоска; стремление отдаться счастливому, весеннему настроению и осознание невозможности сделать это, до конца забыв прошлое; высокое напряжение духовности и предчувствие чего-то страшного... Но все это — жизнь. Сильная, полнокровная. Самая сильная и полнокровная в России XX века.

Однако если в случае Хуциева эти ощущения естественны, то коваловские «Сады», казалось, вызывать их никак не должны. Ведь дебютант конструирует портрет Времени из довольно странного материала.

Из материала, на сегодняшний день объективно являющегося разоблачительным. Антиалкогольные «просветительские» фильмы, в которых актеры плохо играют врачей и больных. Игровой фильм Александра Разумного «Случай с ефрейтором Кочетковым», повествующий о том, как юный защитник Родины чуть не попал в сети двух женщин-шпионок, вовремя разоблаченных славными органами. Запечатленные эстрадные номера Тарапуньки и Штепселя с «актуальными» текстами: «А как у вас дела насчет картошки?» «Она уже становится на ножки». Упоительные кадры из фильма М. Слуцкого «Поет Ив Монтан»: воспитанник Трудовых Резервов приветствует гостей песней на французском языке — на глазах Монтана и Симоны слезы умиления. Концерт советских мастеров искусств перед бойцами корейской армии, Хрущев с кукурузным початком, Брежнев, ласково машущий улетающему Никите Сергеевичу...

Нет XX съезда. Нет Гагарина. Нет ничего антисталинского. Многие события представлены странными, явно неглавными кадрами — из тех, которые обычно не включают в современные картины ввиду очевидной невыразительности...

Собрав кинематографический шлак и мусор Времени, Ковалов с явным наслаждением систематизирует собранное, классифицирует, разгребает, компонует по-новому, придумывает сюжет, раскручивает его и... достигает результата, аналогичного тому, что тридцать лет назад получился у Хуциева.

«Когда б вы знали, из какого сора...»

Итак, сюжет игрового фильма. В лечебницу, где лечат алкоголиков, попадает молодой мужчина. Врач всячески настаивает, чтобы он вспомнил, как начал пить. И парень вспоминает. В армии он познакомился с очаровательной девушкой Валей, работавшей киоскершей. Влюбился. Однажды, стоя на часах, не подпустил любимую к воротам части, куда она пришла, не в силах дождаться очередного свидания. Страдал от этого. Извинился потом — служба! Помирились. Валя пригласила домой. Там бабушка угостила пирогом и чаем. Наш Вася почувствовал себя плохо. Даже в обморок упал. Ушел в часть. Отлежался. Во сне виделась ему кош-

марная, цветная вакханалия современной западной жизни — вывески, лимузины, кока-кола, твист и Мэрилин Монро. Таким странным образом напомнили о себе политзанятия, на которых командир говорил о коварстве империалистических диверсионных центров. И точно! Рассказав о недомогании, Вася узнал о том, что Валя — шпионка, а бабушка и вовсе «матерый волк». Органы предложили содействовать в поимке опасных резидентш. Ефрейтор Кочетков согласился. Шпионки получили по заслугам, но Вася — странное дело! — запил. И вообще жизнь пошла наперекосяк. Оказывается, до сих пор он не может себе простить, что «сдал» в органы любимого человека...

Есть и иной сюжет, хроникально-документальный, общественно-политический.

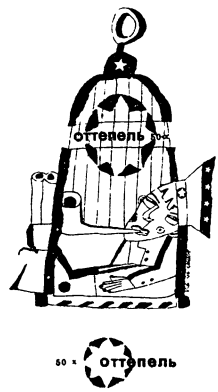
Фильм очень четок в хронологии представляемых событий. В первых кадрах — концерт в Корее, где война, как известно, закончилась в марте пятьдесят третьего. В последних — головокружительная панорама чьего-то падения с вершин небоскреба и — встык — улыбающийся Брежнев и компания, умиленно машущая ручками. А в середине — венгерский мятеж, приезд Монтана, фестиваль молодежи, кинофестиваль, улыбка Кабирии, визит Хрущева, кукуруза, абстракционизм, Куба, Кеннеди...

Документальный сюжет аранжирует игровой, а игровой — комментирует документальный. И так же, как Вася Кочетков не находит счастья и страдает оттого, что стал предателем, зритель «Садов скорпиона», иронизирующий и ерничающий, в финале совершенно неожиданно чувствует, что прекрасное время — чистое и светлое — ушло безвозвратно.

Скажу даже больше. Для тех немногих зрителей, что увидят эту картину, она вполне может предстать произведением магического реализма, воссоздающим реальность, которой на самом деле-то и не было. Думаю, провоцирование такого чувства входило в режиссерские планы, ведь восхищение образом эпохи, якобы не совпадающим с ней самой, гораздо привлекательнее для интеллектуала. Можно, восхищаясь, всячески подчеркивать свое понимание этого несовпадения и, таким образом, не прослыть среди ироничных друзей восторженным идиотом.

И, думаю, не случайно так велик корейский эпизод вначале. Наверняка, многие воспримут (и уже восприняли) его, как китайский — кому у нас, в самом деле, известен флаг КНДР! И из венгерской драмы не случайно отобраны именно сцены расправ восставших над коммунистами — гебистами. Уже есть люди, убежденные в том, что повешенный за ноги человек с содранной кожей — воин армии-освободительницы...

Режиссер как бы «поддается» своим будущим зрителям, но и откровенно демонстрирует эти «поддавки». Он любит своего немногочисленного зрителя и знает его. Он не прочь повеселиться вместе со зрителем, заставив Кочеткова раскрыть роман «одобренного классика» и обнаружить на страницах эффектные картинки из жизни динозавров. Очень современный визуальный стеб! «Ящеры» эти самые, большие и не очень, смешные




и противные, станут эдаким «сквозным образом произведения», заместив, видимо, столь любезных автору скорпионов (такая же гадость и так же притягивает!) и, может быть, объяснив один из путей, на котором возможно возрождение отечественного кино.

Приглядитесь к тому, что отталкивает, что кажется недостойным нашего внимания, низким и неинтересным. Преодолейте брезгливость. Ищите на земле. Ройтесь в киноархивах. Обратите внимание на сады скорп...

Нет, это черт знает что, а не название!

## Олег Ковалов

# Фильм на фоне эпохи

### Беседу ведет Т. Мальцева

Наш кинематограф уже немало пострадал от засилия дилетантов. Сейчас ему необходимы профессионалы, образованные люди. В 50-е годы французский кинематограф спасли, став режиссерами, лучшие кинокритики — Трюффо, Годар и другие. Не пора ли и нашим кинокритикам возродить лучшие традиции мирового кинематографа? Вопрос спорный. Но налицо уже первые опыты подобного рода и у нас.

«Сады скорпиона» — первый фильм, сделанный как развернутая киноведческая цитата. Это эксперимент в русле авангарда 20-х годов, спроецированный на киномифы 50-х посредством монтажа хроники и игрового кинематографа. За основу взят прочно всеми забатый фильм 1955 года «Случай с ефрейтором Кочетковым» (режиссер А. Разумный). Фильм, снятый по заказу Министерства обороны как инструкция по борьбе с диверсантами, в «Садах скорпиона» перемонтирован в поэтическую версию киномифов 50-х годов.

Эмоциональная глубина и тематическая структурность, свойственные статьям киноведа и критика О. Ковалова, плавно перешли в его режиссерскую работу.

**Татьяна Мальцева.** Олег, Вы сняли свой первый фильм «Сады скорпиона», а я и сегодня безоговорочно уверена, что вы прежде всего теоретик, критик, историк кино. И потому не могу не воспользоваться заманчивой возможностью, предоставленной «ИК», поговорить с вами, кинокритиком, а теперь еще и режиссером, о нынешнем положении «авторского кинематографа» на примере вашего фильма.

Появилось мнение (Арабов Ю. Виват новые времена!— «Искусство кино», 1991, № 7), что «авторское кино» все в прошлом. Я же считаю, что мы до сих пор не знаем, не исследовали теоретически в целом это явление у нас, и как же мы можем говорить о его смерти? Ваш фильм подтвердил мою мысль, что сейчас «авторское кино» существует на новом художественном витке, где теоретический и практический опыты автора возможны в синтезе. И главное, в таком кинематографе меняется положение творца. Все наше предыдущее «авторское кино», по моему мнению, было «лирическим», то есть снималось автором «для себя» за редким исключением. Сегодня же автор существует на зыбкой, но необходимой границе между своим «Я» и «Я» других, то есть, говоря проще, мы снова вошли в историческую эру лирико-эпического кинематографа в новой модернизации, где равнозначны интересы и автора, и зрителя.

**Олег Ковалов.** Хочу уточнить, в нашем фильме как бы автора даже и нет, а принципиально основу картины составляет анонимный материал. Что меня притягивает, так это кино как разновидность фольклора. Кино — машинное искусство. И, наверное, противоестественно звучит, но уже существует фольклор машинной эры, где неважен автор. Такой фольклор может создавать великие образы, как их создавал и обычный фольклор, общечеловеческий.

Поэтому наш главный герой ефрейтор Кочетков — типичный фольклорный солдатик. Обычно у Иванушки-дурачка, фольклорного героя, есть какие-то утепляющие недостатки, из-за которых он нам близок. Кочетков — фольклор советской эпохи и, в принципе, человек, сотканный из одних достоинств. И, может быть, недостаток моего фильма в том, что мы наделяем героя человеческой драмой, драмой, которую обычно переживает индивидуальность. И тут тот случай, когда герой получился симпатичным. А как вы считаете, Таня?

**Т. Мальцева.** Для меня лично ваш Кочет-

ков — трагический герой. Он вызывает сострадание, и я его даже понимаю.

**О. Ковалов.** А трагичен герой становится в ситуации после службы, в 1959 году, когда Кочетков находится в положении «частного персонажа» — больного, алкоголика. Вот здесь и рождается какая-то новая природа трагизма. Потому что происходит утрата былой цельности героя. Я бы точнее назвал это «трагедией утраченного рая».

Мир воинской части — это своеобразный рай, где о тебе заботятся отцы командиры. Как Саваоф охраняет яблочки с древа познания, так и офицеры охраняют солдат от лишних знаний. Мир надежности, стабильности. Царство невинности, неведения. Герой опутан запретами. И свободен, пока он в части, пока он существует в рамках запретов. Как только Кочетков выходит за границу запретов, с ним случается беда. За воротами части, то есть некой «зоны рая», его подстерегают соблазны, враги, ненужные размышления.

Мой фильм о вечном мотиве познания жизни при одновременной утрате невинности.

**Т. Мальцева.** С чем так или иначе сталкивается любой человек на определенном этапе жизни? А почему в вашем фильме эта тема определена точными историческими рамками — 1955—1959 годами?

**О. Ковалов.** 1955 год — момент природного хаоса, когда старая эпоха ушла, а новая еще не наступила. И нам было важно в фильме отразить предощущение надвигающейся свободы как угрозы для этого мирка — «рая». И это даже не совсем 1955 год, действие сползает уже к 1956-му, к событиям в Венгрии.

Но ситуация свободы как угрозы для нестабильного мира повторяется и в другие периоды. Недавно я прочитал в журнале «Знамя» статью П. Вайля и А. Гениса, где они моделировали психологию советского человека как человека, одержимого комплексом «синей бороды». Что это такое? Героиня сказки могла быть свободна, гуляя по всему замку, но не заглядывая в комнату «синей бороды». И вот классическое советское общество говорит человеку: «Живи, работай, выполняй план, мы тебя не тронем, но не заглядывай в комнату «синей бороды», потому что есть запретные зоны — мир большой политики, заграница». Почему в нашем фильме появляется Н. Хрущев? Потому что Хрущев нарушил табу — пересек «железный занавес» и тем самым по отношению к «системе» оказался несколько подпорченным, не сохранившим свою коммунистическую девственность.

Что получается в итоге? Кочетков пересек границу части, а Хрущев — границу страны, то есть оба нарушили запрет, и по законам страны «синей бороды» таких людей надо лечить. Вот и лечат Кочеткова от алкоголизма, а Хрущева устраняют от общества по-своему.

**Т. Мальцева.** Олег, вы недавно рассказывали мне, как родилась идея вашего фильма. Вы случайно обнаружили всеми забытую картину «Случай с ефрейтором Кочетковым», затем, когда уже решили ее перемонтиро-

вать при помощи хроники, то, отбирая материал в Госфильмофонде, увидели своего актера Грачева — Кочеткова играющим алкоголика. И тогда идея для вас окончательно оформилась. Вы решили сделать фильм об одном герое на фоне эпохи. Есть ли аналоги подобного перемонтирования фильма в мировом кинематографе?

**О. Ковалов.** «Ненависть без защиты» Душана Макавеева. Поразительная документальная картина. В ней Душан Макавеев рассказал историю первого сербского фильма, вышедшего в 40-е годы. Он сделал фильм о том, что значила эта довольно примитивная картина для национального сознания сербов. Сюжет первой сербской картины очень прост: любовная история в годы войны. Но поражает в фильме несоответствие трагичности войны с наивностью, нежизненностью происходящего. Д. Макавеев, цитируя огромные куски из этого фильма, предложил свою версию старой картины, при этом передавая полные ощущения от нее. Вот вам фильм на фоне эпохи.

Моя идея была совершенно примитивной. Я хотел сделать панораму кича эпохи. Из-за чего фильм и запускался как комиче-

ский, пародийный, а получился серьезный, непародийный.

**Т. Мальцева.** Картина задумывалась пародийной, а получилась ностальгической?

**О. Кованов.** Я бы хотел, чтобы она была такой, ностальгической. И в то же время я хотел, чтобы картина была загадочной и вызывала эмоции неоднозначные. Там, где картины провоцируют на противоположные эмоции, там есть жизнь.

Когда Кочетков поет «Поля России» и идут мои, авторские, комментарии, то совершенно непонятно — пародийно это снято или всерьез. Сила в подходе к материалу состоит в том, что материал читается и как сверхидеализация, и как суперпародия.

Я хотел сделать, с одной стороны, флоберовскую такую картину, в том смысле, что Флобер как бы принципиально вынес за скобки моральную оценку происходящего. «Мадам Бовари — это я» — выражение пишущего изнутри конкретной героини, не выносящего ей моральной оценки. Оценку он, конечно, выносит, но таким — опосредованным — способом, например через описание предмета. А Лев Толстой пытался писать извне, то есть над всем господствует морально-этическая позиция автора.

Моя задача была — создать картину изнутри, где нет ни одного слова авторского комментария, картину-аноним. И в то же время я хотел сделать картину, в которой отразился бы опыт моего детства, моей жизни. Заведомо противоположные цели я преследовал.

Есть ли ностальгия? Конечно, есть. Это я уже задним числом понимаю. И знаешь, почему? Тут идет подспудно историческая тема. Когда нам открылась историческая правда с докладом Хрущева, то мы все потеряли невинность и утратили рай, который был. И ностальгия идет по чему? Вроде бы не по чему там ностальгировать: и одеты были плоховато, и того не было, и сего. Мы жили в неведении. Это был рай, где существовали совершенно четкие представления о жизни и смерти, о добре и зле. Рай неведения, который мы можем оплакивать чистыми слезами. Об этом кино еще не сказало. И ностальгия вызвана только этим.

**Т. Мальцева.** Может, поэтому в фильме появляется Джульетта Мазина из «Ночей Кабирии» с ее неповторимо чистыми слезами? Я то время помнить не могу, и потому для меня как зрителя ностальгия может быть опосредована в ней.

**О. Ковалов.** Я поставил в фильм свою любимую актрису не знаю почему. Но может, отчасти потому, что в «Садах скорпиона» есть внутрихудожественный код для посвященных. Я в фильме даю много информации для знатока кино. Чтобы Мазина была не просто Мазина, а несла нечто другое. Она, наша Кабирия, появляется на кадрах Москвы-реки во время фестиваля 1959 года. Она идет, как бы прощаясь... Я здесь для себя закладываю совершенно примитивную вещь, которую не обязательно знать зрителям, что это был единственный у нас фильм, купленный по требованию зрителей. Когда фильм «Ночи Кабирии» был показан однажды в Москве, то сверху была команда ничего о нем не писать. А написали все. Все критики. Это был бунт. И скрепя сердце и изрезав безжалостно, картину все-таки купили. Но с тех пор Феллини просто не покупали десятилетиями, помня этот скандал. И тем лишили нас режиссера. Потому что фильм «$8^1/_2$» в прокате 1963 года поднял бы и наше кино. Я посмотрел поздно свой любимый фильм и в общем-то ничего не потерял, но есть невосполнимые для людей потери.

**Т. Мальцева.** Фильм рассчитан только на посвященных?

**О. Ковалов.** Нет. Это такой «кубик Рубика». Я считаю, что глубина должна ощущаться, что она есть. Если все расшифровать, то будет скучно. Должно быть ощущение многомерности. У меня же многие события не конкретизированы намеренно. Например, не сказано точно, что это — кадры венгерских событий. Многие не узнают. И бог с ними. Но зато все понимают, что это что-то такое, что назвать страшно. Фильм должен резонировать ассоциациями.

А еще я считаю, что нужно быть и честным, и требовательным по отношению к зрителю. Когда, скажем, зритель не смотрит «Цвет граната», то здесь не вина зрителя. Это норма. Режиссер ничего не сделал для того, чтобы фильм смотрел зритель. И здесь претензия может быть только к режиссеру. А когда зритель не смотрит, например, «Андрея Рублева», то здесь виноват сам зритель. Это — коммуникативный кинематограф.

**Т. Мальцева.** И все-таки вы рассчитываете на широкий круг зрителей, или это фильм для кинокритиков?

**О. Ковалов.** Я хотел сделать картину «второго ряда». Я сделал все, чтобы ее смотрели, чтобы она была притягательна как женщина — «фильма». Если бы зритель мне не был нужен, то я сделал бы иную конструкцию. Фильм сделан для нормального зрителя.

**Т. Мальцева.** «Сады скорпиона» — исключение в современном авторском кино или это только начало общего монтажного киноэксперимента.

**О. Ковалов.** Фильм неповторим, потому что сам принцип монтажного фильма на основе игрового материала может быть использован только один раз. Этот принцип не может быть конвейерным, иначе все на свете можно будет перемонтировать. Но только зачем перемонтировать игровой фильм, зачем делать слабое подобие, если лучше взять и посмотреть то, что уже лежит на поверхности, что самоигрально?

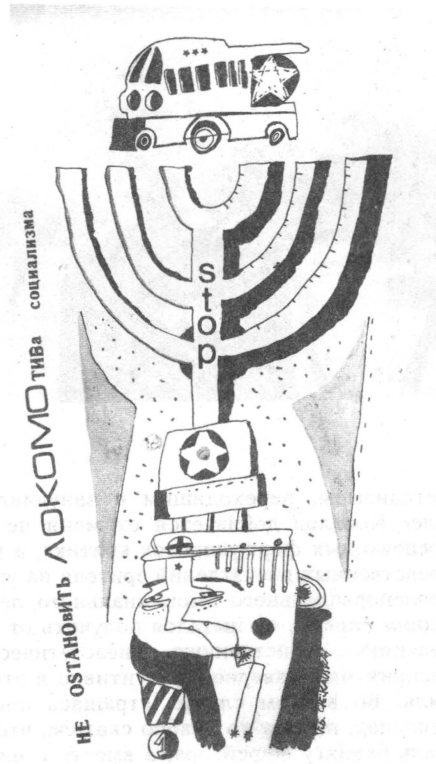
**Т. Мальцева.** Есть индивидуальный художественный принцип в такого рода соединении материала?

**О. Ковалов.** Здесь есть новизна в том, что я пытаюсь снимать, монтировать историю как глубоко интимный процесс. Понимание истории — интимного процесса возвращается к нам только сейчас. Даже в первую перестройку мы не были ее участниками. А интимность исторического процесса переживалась лишь поколением революции 1917 года. Теперь история органична для людей, которые пережили недавний путч.

Вся история прежде была отчуждением от человека. В 30-е годы — это система мифов, насилие государства над сознанием. Человек был не субъектом истории, а объектом для насилия. Отчуждение тянулось через десятилетия. Почему мне и кажется моя картина знаменательной, что она говорит об истории как процессе задушевном. Ностальгия — это интим. А дальше мне хочется снять фильм наоборот — о процессе отчуждения в истории.

**Т. Мальцева.** А мне сегодня представляется историческим процесс, где и интимность, и отчуждение в человеке существуют на равных. «50×50». И в фильме «Сады скорпиона» эта расстановка уже есть. Помню, когда смотрела первый вариант вашего фильма, который, по-моему, более целен, чем окончательная версия, то мое подсознание совершенно однозначно реагировало на противоположные раздражители. И ощущение, уже сознательное, равномерности в себе добра и зла, индивидуальности и коллективности, интимности и отчуждения и было самым сильным зрительским потрясением. И мне стало страшно за саму себя, за то, что любая грань очень зыбка, а нарушать ее так или иначе придется. Обстоятельства к тому подтолкнут. И подтолкнули... В свете прошедших дней переворота мы все вместе и каждый в отдельности ощутили зыбкость грани свобода-несвобода, а затем многие безоговорочно шагнули в свободу... Но не разрушительна ли и свобода, диктуемая обстоятельствами?

**О. Ковалов.** Перед наши героем проблемы разрушительности свободы для личности не стоит. У него драма в другом: он боится свободы, он запуган свободой, и он ее не приобретает. Вот что поразительно. Следуя принципу «судьба человеческая — судьба народная», я хотел сделать образ страны, которая не выдержала глотка свободы. Судьба героя проецируется на 1956 год, когда открыли «железный занавес», испугались и снова захлопнули. Момент общественной регрессии совпал с личной регрессией. Но тем не менее я ни на чем не настаиваю. Я верю в свой народ. И потому в конце поставил героя




перед выбором. Мы не ставим точку в его судьбе. Я примитивно даже сделал так, что в конце люди сбросили танк — символ насилия. Но кадр всего лишь нарисован. Плакатный, картонный.

**Т. Мальцева.** Кадры пророчески совпали с ситуацией, нами пережитой. Ощущения спроецировались и подтвердились.

**О. Ковалов.** Фильм был снят и смонтирован до событий переворота. В начале я показываю прирученные корейские толпы, где все равно наличествуют разные лица, разные эмоции. А в конце мы вставляем сцену, как в «Борисе Годунове»,— «народ безмолвствует». Народ на площади...

# За что я люблю ефрейтора Кочеткова

После просмотра черновой монтажной сборки материала к фильму осунувшийся от волнения автор пытал меня о первых впечатлениях. Довольно скоро я сообразила: вовсе не комплиментов он ждет (хотя комплименты, видит Бог, не грех) — с присущим ему

методизмом, переходящим в занудливость, Олег Ковалов добивается от меня не опосредованных формулировок критика, а непосредственных впечатлений зрителя на уровне нечленораздельного эмоционального лепета. Одним словом, он пытался получить от меня реакцию, свойственную внеэстетическому восприятию. Наверное, интуитивно я это поняла. Во всяком случае, страшась попасть невпопад, почему-то храбро сказала, что мне жаль беднягу ефрейтора, а вместе с ним — жаль себя и всех нас, сирых и простодушных.

Олег Ковалов восхитился и заявил, что я лучший в мире зритель. Короче говоря, автор был искренне благодарен зрителю, что тот, не мудрствуя лукаво, идентифицировался с его героем. Именно в этом, насколько я поняла, видел он свою сверхзадачу.

Наблюдая автора достаточно долго, со студенческих лет, беру на себя смелость ретроспективно развернуть его режиссерский замысел. Я вижу в нем не только замечательно придуманную игру с киноматериалом (с матрицами времени), но, если хотите, выношенную философию, естественно выросшую из мирочувствия. Мне кажется, я знаю, из какой почки дали побеги и расцвели буйным цветом «Сады скорпиона». Эта точка — история, точнее, исторический процесс, еще точнее — российский исторический процесс. Меня всегда зацеплял исторический оптимизм собеседника, глубоко несвойственный окружающим. Его ничуть не смущало, что близкая ему философия может показаться кому-то примитивным ура-патриотизмом ветерана-большевика — Ковалову решительно все равно, что о нем подумают «в свете». Когда же речь заходит о родном кинематографе, он, на раз чувствующий и конъюнктуру, и бездарность, и корысть, всегда упрямо противостоит общему ходу похоронщиков отечественного кино.

Ковалов — из тех, кому претят стенания на модную тему «конца света». Таков уж он по складу натуры, что повсюду обнаруживает Смысл и Гармонию, противостоящие бессмыслице и хаосу. Наш исторический путь с его трагическим опытом, насколько я могу судить, представляется ему имманентным и потому отнюдь не тупиковым.

Вот почему, расставаясь с близким прошлым, он не склонен ни отмежевываться от него, ни тем более глумливо посмеиваться, как это сегодня принято, над своим героем-простаком. Слегка дебильный ефрейтор с ясными глазами младенца-молочника воплощает инфантилизм народа, опоенного сильно действующим наркотиком — мечтой о коммунистическом рае. Его жизнерадостный лубочный имидж фольклорного героя — проекция каждого из нас. В той мере, в какой каждый из нас генетически несет в себе частичку тоталитарного Мифа о коммунистическом счастье.

Потому-то ефрейтор Кочетков не может быть объектом осмеяния — лишь сострадания и сочувствия. Даже любви. Ибо этика любви — это и есть метаметодология режиссера, сложившаяся интуитивно, в процессе его глубоко интимных исторических штудий. Именно там, в личной сфере отношений автора с историческим процессом, я вижу первопричину, импульс, ставший этической концепцией «Садов скорпиона». Миф мифов — так определяю я для себя жанр картины. Это вещь трогательная, ностальгическая, полная затаенной и вдумчивой печали. Не смех, но плач сквозь смех.

*Елена Стишова*

# Заметка скептика

Виртуозность, с какой сделан дебютный фильм Олега Ковалова, действительно восхищает. Мы знаем сотни фильмов, смонтированных из широко- или малоизвестных документальных материалов. У талантливых режиссеров они приобретали новое — художественное — качество. Когда же в ткань игрового фильма вмонтировались хроникальные кадры, удач было, увы, немного («Зеркало» А. Тарковского, к примеру).

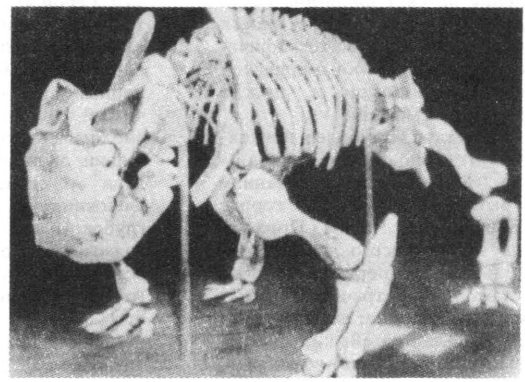
Но чтобы старый художественный фильм был положен в основу новой картины?! Здесь случай почти уникальный.

Фильм 1955 года «Случай с ефрейтором Кочетковым», поставленный одним из пионеров советского кино Александром Разумным по сценарию не менее известного драматурга Иосифа Прута, в кулуарах был встречен однозначно, я бы сказал, иронически-язвительно. Пресса отмолчалась — тематика делала картину неприкасаемой, зато в капустниках и устных дискуссиях авторам досталось на орехи. Даже в те времена нормативного искусства фильм Разумного выглядел провалом, смотрелся разве что как невольная пародия на «шпионский фильм».

Не прошел мимо этой откровенно неудачной картины и наш журнал. В обзорной статье «Жанр обязывает» («ИК», 1956, № 2) Ю. Шевкуненко писал: «Авторы картины задались целью художественно проиллюстрировать некоторые положения наших воинских уставов... Благородный (? — *М. С.*), содержательный, точный уставной язык не может стать языком художественной картины, ибо он предназначен для иных надобностей». Далее автор статьи отмечает плакатность, немощность характеров и бытовых подробностей: «все вылизано, вымыто, выметено» и т. п.

Потом Ю. Шевкуненко одним абзацем объясняет исходную причину провала: «Фильм планировался как военно-инструктивный, и только впоследствии, неизвестно по чьей воле, оказался выпущенным на широкий экран...»

Заняв обширное сюжетное пространство в «Садах скорпиона», наряду с кадрами из документальных фильмов С. Юткевича и М. Слуцкого и других мастеров, «Случай с ефрейтором Кочетковым» как бы представляет в ретроспекции атмосферу пятидесятых годов. И здесь, на мой взгляд, автоматически происходит какая-то невольная подмена. Потому что прочно и справедливо забытый Кочетков, даже с помощью кадров из другого «науч-попа» — об алкоголиках,— ну никак не дает картину реалий второй половины пятидесятых, когда страна просыпалась от кошмарной яви сталинщины.



Авторы статей о коваловской картине сравнивают ее с фильмами Фишингера и Макаveева. Я бы добавил сюда и классическую работу Ромма «Обыкновенный фашизм». Вспомним, с каким сарказмом, с каким остроумием Михаил Ильич вмонтировал в свой публицистический документальный фильм кадры из трофейных гитлеровских игровых инструктивных фильмов. Но при этом Ромм оговаривался, что это не художественные фильмы, не произведения искусства, так или иначе репрезентирующие свое время. Ведь случай с незадачливым симпатичным ефрейтором произошел тоже не в игровом кино, а на Московской студии научно-популярных фильмов...

*М. Сулькин*

# В жанре мелкого безобразия

Сегодня, с началом «рыночных» отношений, когда пропуском на съемочную площадку становится, увы, не талант, не опыт, не профессионализм, но просто-напросто умение добыть деньги на постановку, расцвело странное, почти немыслимое прежде явление: кинематографическая графомания. Стало возможным появление на свет фильмов, находящихся вообще вне рамок профессии, кинематографической культуры, коммерческой целесообразности и просто здравого смысла.

Пожалуй, наиболее показателен здесь фильм с идеально подходящим названием «Выкидыш», снятый в городе Набережные Челны. Поражают прежде всего два обстоятельства: во-первых, сколько на это дело потрачено денег — спонсор фильма, завод КамАЗ не пожалел на «Выкидыш» целых два миллиона; во-вторых, то, что все эти деньги потрачены совершенно напрасно, ибо картина, представляющая собой попытку визуальной реализации патологических фантазий ее автора и создателя Ю. Манусова, обладает, как мне кажется, нулевым эстетическим потенциалом. Не говоря уже об этическом.

Однако, присмотревшись внимательнее, понимаешь, что все это не случайно, и знаменитый автогигант, бывшая комсомольская стройка, имеет не только косвенное, финансовое, но и самое прямое отношение к данному художественному выкидышу. Только эта жизненная среда, где город является придатком к заводу, а человек — придатком к конвейеру, где с великолепным социалистическим пренебрежением проигнорированы даже самые элементарные, не говоря уже о высших, человеческие потребности, могла породить те чудовищные образы, которые мы видим на экране.

Сюжет фильма пересказывать не берусь, да он, в сущности, и не важен, ибо это сюрреалистическое произведение, где «фабула служит емкостью для души героя в момент его ухода из жизни», как сказано в авторской аннотации. Герой этот — «представитель потерянного поколения», инженер, который «случайно работает барменом» — несомненный alter ego автора. Мучимый чувством глубокого физиологического отвращения к жизни, он встречается по ходу дела со своими друзьями и любовницами, ведет с ними глубокомысленно невнятные разговоры и обнаруживает во всех проявлениях человеческого бытия лишь похоть, коварство, цинизм, жестокость, порок в одеждах ангельской чистоты и развращенность под маской высокой духовности. В конце концов, пресытившись злом и придя к выводу, что человек — ошибка природы, ее выкидыш, он кончает с собой.

Эту провинциальную мизантропию автор тщится представить как последний итог развития человечества. Потому мы видим на экране поистине вавилонское смешение эпох и цивилизаций. Персонажи одеты в костюмы, позаимствованные с полотен великих мастеров; друг героя, который, судя по туманным намекам, служит в госбезопасности, предстает в пурпурном одеянии Великого Инквизитора, любовница — «великосветская дама» из местной номенклатуры — в золотом платье рембрандтовской «Флоры», а юная дочка ее возникает в образе св. Инессы с известного полотна Сурбарана...

Но сквозь румяна и белила, сквозь шелк, бархат и кружева совершенно помимо авторской воли глядит с экрана убогое косое лицо советской действительности. В кадре есть и безликое однообразие жилых кварталов, на фоне которых автор выстраивает живописные помосты, где разыгрываются сцены средневековых пыток и казней, и пролеты заводских цехов, и общежитие, обитатели которого в фильме посажены на цепь, и столовая, где, отстояв длинную очередь, люди берут подносы с электрическими лампочками, чтобы затем их раскрашивать и сдавать в окошко для грязной посуды...

Кажется, что болезненное, неудержимое стремление как-то разукрасить и преобразить убожество окружающей реальности и является основным психологическим импульсом, лежащим в основе этой картины. Антиэстетическая среда порождает влечение к яркости, пышности и пестроте, провинциальная ущемленность — стремление ощущать себя в контексте мировой культуры, механическая регламентация бытия — тоску по свободе творческого самовыражения.

Но эта свобода оборачивается в фильме варварским разрушением всех уворованных культурных ценностей. Роскошные ренессансные туалеты нужны для того, чтобы их можно было комкать, мять и стаскивать по частям в сцене свального греха на фоне гроба и иконы; слайды-репродукции знаменитых картин с изображением обнаженной натуры используются по ходу действия как фотографии проституток в борделе... Да и сам человек, его тело неизменно становится в фильме объектом опошляющих и унижающих манипуляций.

Перед нами странный феномен кино, претендующего на глобальный охват мировой культуры, но при этом ни в какой культуре не укорененного, лишенного осознания своего места и свойственной культуре иерархии ценностей. Смердяковский вариант сюрреализма, проросший на вытоптанной, выжженной, голой совдеповской почве; безобразный плод систематического уничтожения образа и подобия в человеке...

*Н. Сиривля*

---

**«Выкидыш»**
**Автор сценария и режиссер Ю. Манусов. Оператор С. Колбинов. Художник Л. Груднев. Композиторы Г. Черкасов, В. Голубец. Творческое объединение «Алан», Набережные Челны, 1991.**

## Это сладкое слово — «Либерти!»

Стремление игнорировать окружающую действительность многолико. Не станем подробно останавливаться на мелодрамах, «дворянско-исторических» постановках или антиутопиях. Наш случай — это попытка уйти в стиль. Потому что данный текст посвящен экранизации брюсовских «Последних страниц из дневника молодой женщины», получивших в экранном варианте более короткое, но совершенно не относящееся к Брюсову название «Захочу — полюблю».

Весьма средняя проза Валерия Брюсова выступала в свое время не столько в качестве именно прозы, сколько в виде «своевременной книги», то есть конъюнктуры того же уровня, что и арцыбашевский «Санин». Сюжет: молодая, не слишком состоятельная женщина, ее мать, ее младшая сестра, богатый муж и «артистический» (видимо, во всех смыслах) любовник. И еще один любовник, бывший революционер, презревший идейную борьбу и бомбометания ради тенет страсти. Богатого мужа кто-то убивает, молодая женщина становится богатой вдовой и с любовниками рвет по «идеологическим» причинам, стремясь реализовать на практике сексуальную свободу,— в том объеме, в котором тогда ею обладали только представители «сильного» пола. Далее сюжет развивается в традициях «мужского феминизма», которым спустя время грешил Евтушенко в своей прозе.

Следствие выясняет, что мужа убил «артистический» любовник, заодно соблазнивший и горничную своей любовницы. Его удел теперь — каторга. Экс-революционер же, в приливе депрессии, пускает себе пулю в лоб. Вдова, приустав от страстей, отправляется в Италию вместе с тайно вожделеющей ее сестрой. Финальный намек на взаимность оправдывает название: «Захочу — полюблю».

Путешествие в область чистой модернистской чувственности, возможность реконструкции стиля не только на уровне интерьера, но и на уровне мироощущения,— не эта ли заманчивая перспектива увлекла московского режиссера В. Панина, снявшего свой фильм на Свердловской киностудии? Расчет был всем хорош, но для реализации его он воспользовался негодными средствами.

В результате мы получили вульгарно понятый модерн. Интерьер создан подробно и не без изыска, но «обжить» его не удалось, что создало устойчивое ощущение «выставочности», словно герои пытаются устроиться в витрине мебельного магазина. Мебель их отторгает, они не нравятся дверным проемам и изгибам лестниц.

Актеры, героически борясь с декорациями и предложенной драматургией, решали свои непростые задачи как умели. А умели они, как их учили. А учили их по системе Станиславского, которая модерну не слишком подходит.

Нельзя сказать, что в отечественном кинематографе вовсе отсутствует модернистская традиция. Но с ней авторы «Захочу — полюблю» либо незнакомы, либо не согласны. Не имея вкуса к стилю и не умея создать собственную самодостаточную трактовку, режиссер ищет опору в пределах традиции добротных советских экранизаций русской классики. Но сюжет настолько с подобной традицией не вяжется, что картина оказывается беззащитной и одинокой. «Прикрыть» ее могла только традиция, наличие в культурном обиходе «уже показанного», а потому не требующего отдельной разработки.

Создатели фильма выглядят пэтэушниками, случайно попавшими на съемочную площадку, декорированную в стиле «либерти». Стиль их ничуть не зацепил, зато они, округляя глаза, рассказывают товаркам и товарищам о тех бездонах разврата, с которыми столкнулись, смакуя впервые услышанные и до сих пор не совсем понятные слова — «лесбос» и «инцест».

*Саша Киселев*

**«Захочу — полюблю». По мотивам повести В. Брюсова «Последние страницы из дневника женщины».**
**Автор сценария А. Витоль. Режиссер В. Панин. Операторы М. Коробцов, В. Эпштейн. Художник П. Киселев. Композитор Е. Дога. Звукооператор В. Бахшацкий. ТХО «Скифы» при участии ГПТО «Мосфильм». 1990.**

## ...Плюс либертизация!

Слов нет, «Сестрички либерти» — настоящее пиршество для изголодавшихся по деликатесам критиков. Целой компании младотурок (так называли острые перья в «Кайе дю синема» времен «новой волны») — студентам журфака — хватило за «Круглым столом» «Экрана» лакомых кусков. Всему отдана честь: не забыты «навал» жанров, кутерьма мотивов, прозрачный символизм имен Веры и Любви, выявлены феминизм и антифеминизм, отмечена сомнительность «модерна» от кооператива «Антик» и, разумеется, строго спрошено: «зачем в Копенгаген ездили?» Напоследок был вытащен козырный туз и «нашему Шабролю» перебили хребет Шаб-

**«Сестрички либерти»**
**Автор сценария Л. Улицкая. Режиссер В. Грамматиков. Оператор А. Антипенко. Художник Ю. Константинов. Студия «Пирамида», 1990.**

ролем, так сказать, аутентичным, у которого стильно показана лесбийская любовь. У нас же все, как водится, бесстильно, бессистемно, безмерно и безвкусно. Итак, все пороки исчислены, все точки расставлены. Где стол был яств, там гроб стоит.

Но хорошо смотрит тот, кто смотрит последним. Когда все уже сказано, можно предаться необязательным размышлениям и построению версий. Как, например, получилось, что режиссер многоопытный выглядит в своем постперестроечном дебюте так, будто делает первый в жизни фильм? И что ему эта Гекуба — либерти-модерн?

Нет, правда, отчего все-таки модерн? Не оттого же, что так в сценарии? Для сюжета сгодилась бы любая другая эпоха на изломе, тот же Ренессанс с «обратной стороной титанизма» и дамами «в порочных длинных платьях» (по сравнению с ними женщины либерти — слабые тени). Можно было бы подобрать хороших профессиональных актрис. Вот Марина Левтова буквально создана для роли Симонетты Веспуччи, чистая «примавера», а сколько вышло бы на круг боттичеллиевской красоты и челлиниевского демонизма! Не говоря уж о «красивом романтическом умирании», которым протагонист «Сестричек» резюмирует суть модерна как стиля жизни. Но дело, видимо, не в красоте, не в демонизме и не в умирании. Так отчего все-таки модерн? Не оттого ли, что его художественная доминанта — мозаичность, не предполагающая перспективы (в угоду которой все шло у художников кватроченто), развертка предмета в прихотливую, но замкнутую на самой себе арабеску — идеальный эквивалент оптики восприятия, избавляющей от неприятной необходимости глядеть в тревожную даль?

Владимир Грамматиков, режиссер и актер, сам прекрасно справился бы с ролью художника-дизайнера, решившего преобразить золушек-пэтэушниц в дам либерти, но передоверил ее как бы своему альтер эго — человеку своего поколения, режиссеру и актеру Александру Орлову. Этот факт сдвигает интерес с событий самого фильма к его авторефлексивным, метафильмическим обстоятельствам, дает ключ к зашифрованной теме вины не художника вообще, а кинорежиссера или — шире — кинематографа.

Замысел художника в фильме благороден, совершенно бескорыстен и ограничен частной задачей внешне благообразить девиц-разгильдяек, ничуть не касаясь их душевного нутра. Но по какой-то роковой логике все идет враздрызг. Отечественный Пигмалион, владеющий тайной формы и творящий из пошлого сырья штучный товар, превращается в доморощенного маркиза де Сада, разыгрывающего спектакль в предлагаемых жизнью условиях дурдома, а простодушная Элиза Дулитл (Вера-Любовь) под воздействием чар искусства превращается в Джекила и Хайда. И режиссеру, за спиной которого вереница фильмов о прекрасных и добрых детях, остается не без изумления наблюдать, что же выросло из питомцев «усатого няня» и двойников Мио, моего Мио. Ему приходится столкнуться и с такой неприятностью, что вмешательство искусства гибельно для простых душ (имеет место шекспировский по размаху расчет с персонажами). Грустный процесс умирания души по мере вытеснения «естественного» «искусственным» приобретает емкость и универсальность формулы. Неотличимые друг от друга девушки-близняшки, эдакие вчерашние пионерки, которые и говорят-то в унисон, будто речевку читают, как скальпелем рассеченные, превращаются в жертву и мучителя. Приходит конец конвейерно воспроизводящемуся «простому человеку», высвобождаются его тайные неведомые силы, пробуждается активность духа — но что за ящик Пандоры мы открыли? Нас ждут иные времена, но долго и пристально смотреть в лицо будущему страшновато...

Отсюда и растерянность режиссера, которому так удавались легкие лирические кинопьесы. Его ситуацию можно сравнить с библейской, когда Адам, лишившийся невинности незнания и принятой как данность несвободы, вышел на незнакомую и враждебную землю из теплых объятий утраченного рая.

*Н. Цыркун*

## Рэмбо по прозвищу Зверь

В новом фильме режиссера А. Муратова «...По прозвищу Зверь» есть все для массового успеха — атлет с добрым лицом, отлично владеющий приемами рукопашного боя (Д. Певцов), неотразимая красавица, мафиози и наемные убийцы, романтическая любовь и преступления, роскошные автомобили и шикарные апартаменты. Хорошо поставлены драки и трюки. Собран отличный актерский состав — целое созвездие известных имен. Несколько лет назад зрители были бы в восторге. Но сегодня, когда мы уже видели «Крепкий орешек», «Смертельное оружие», «Робокоп», «Первую кровь»...

В этом последнем фильме и в «Звере» много общего. Герои обеих лент, бывшие спецназовцы, один участник войны во Вьетнаме, другой — афганец, несправедливо наказаны. Джон Рэмбо попал

**«...По прозвищу Зверь»**
**Автор сценария В. Доценко. Режиссер А. Муратов. Оператор Э. Караваев. Художник А. Свенцицкий. Композитор Б. Рогов. «Мосфильм» совместно с объединением «Старт». 1991.**

в участок из-за придирок шерифа, нашему же афганцу по прозвищу Зверь помогли получить срок коварные мафиози. Оба героя совершают побег из мест заключения, и тому и другому, спасаясь от погони, приходится совершать невероятные прыжки; уйдя от преследования, оба превращаются из жертв в охотников, чтобы на свой лад восстановить справедливость...

Итак, режиссер использует опоры добротного коммерческого кино. И в этом нет ничего плохого. Беда в другом — в том, что, ориентируясь на законы и традиции классических западных боевиков, создатели «Зверя» чувствуют себя недостаточно уверенно в стихии «чистого приключения».

В «Первой крови» сцены в полицейском участке буквально за считанные минуты знакомят нас с героем и служат отличной завязкой для последующего каскада впечатляющих приключений. В «Звере» эпизоды лагерной жизни, перемежающиеся воспоминаниями героя, занимают едва ли не три четверти экранного времени. Эти эпизоды статичны. Зритель ждет, когда же Зверь обретет свободу, предвкушая, что тогда-то и начнется самое интересное. Но время идет, а Зверь все еще в лагерной робе: вступает в схватку с шайкой урок, в очередной раз отбывает наказание в карцере, видит сон о своем побеге оттуда, беседует то с лагерным тузом, то с майором внутренних войск, то с забулдыгой, всю жизнь проведшим в зоне. Интрига не развивается, сцены воспринимаются как не в меру затянувшийся пролог.

Но вот, наконец, Зверь обретает свободу. Вот сейчас начнется! И снова ожидания обмануты: отчаянной схватки благородного одиночки с могущественной мафией не получилось. С завидной легкостью Зверю удается добраться до Москвы и без труда выяснить, кто является «крестным отцом» этой самой мафии и где его надо искать. К тому же, как оказалось, милиция за кадром уже выследила банду и окружила ресторан, где главный мафиози (В. Самойлов) гуляет на свадьбе дочери. Роль Зверя во всей этой истории вообще становится непонятной — ведь банду находят и обезвреживают без малейшего его участия, тогда как логика жанра настаивала: именно Зверь должен был стать роковым для банды «крепким орешком».

И далее авторы грубо нарушают один из главных законов приключенческого кино: зло, персонифицированное в лице главного отрицательного персонажа, должно быть уничтожено, посрамлено или предано в руки правосудия положительным героем. В фильме же босс мафии, пытаясь уйти от преследующих его милиционеров, нелепо погибает в результате ... несчастного случая. Представьте, что шериф Тизл не был смертельно ранен Джоном Рэмбо, а сломал себе шею, когда упал с крыши, поскользнувшись на банановой кожуре.

Итак, боевик то и дело впадает в социальную мелодраму. Герой — супермен, «качок» с задушевным взором,— чем дальше, тем отчетливее обретает черты героя лирического. Такого хочется пожалеть и защитить.

Возможно, подобный поворот смягчающе подействует на нравы публики. Но тогда — прощай, жанр?

*Я. Кучеров*

## Неотразимость мундира

Фильм повествует о том, что нашим шпионам в войну мешали не только коварные фашисты, но и родные энкаведешники со своими идиотскими распоряжениями. Вполне естественный сюжет периода перестройки в эстетике «папиного», социалистического кинематографа, а разоблачительные эпизоды, фразы и диалоги выглядят абсолютно ненужными с художественной точки зрения...

И все же это более чем скромное творение меня не раздражало. (Ну, разве что, Высоким Апофеозом Финала, где в некоем Тумане висит Большой Колокол, Герои стоят в лагерных робах, имеет место Неродившийся Ребенок, а также Голос За Кадром, извещающий нас о том, что Начальники мешали Разведчикам служить Отечеству.) В картине понятный и, в общем, приключенческий сюжет, что позволило ей все-таки появиться на экранах, в отличие от сотен отечественных лент, навсегда оставшихся невидимками. В картине, по-моему, хороший главный герой. Артист Юрий Дуванов в роли разведчика убедителен, умен и, несмотря на негероическую внешность, привлекателен. Подруга героя, тоже разведчица, как и положено в перестроечном кино, отменно сексапильна и удивительно неорганична, что дает дополнительную почву для размышлений о причинах нераскрывшейся талантливости десятков красавиц, воцарившихся ныне на отечественных экранах.

Ну, а главное достоинство ленты заключено для меня, как ни странно, в том, что она нечаянно подсказала мне, почему прогрессивные интеллектуалы упорно не жалуют знаменитый фильм Лилианы Кавани «Ночной портье».

Откровение снизошло во время эпизода в ресторане, где наши разведчики выведывали тайны у немецких офицеров. Был общий план зала. В кадре находилось

---

**«Неизвестные страницы из жизни разведчика». По мотивам повести А. Азальского «Лишний». Автор сценария А. Усов. Режиссер В. Чеботарев. Оператор Н. Олоновский. Художник Н. Саушин. Композитор В. Баснер. Звукооператор М. Бронштейн. ГТПО «Мосфильм». Студия «Время», 1990.**

человек двадцать. Все они были одеты в нацистскую форму. Кадр был мизансценирован неважно. Мосфильмовские статисты ухитрялись существовать как бы отдельно от костюмов, но все же...

Прогрессивная общественность никогда не простит Лилиане Кавани, что она первая поняла и использовала магнетическую, иррациональную, эротически притягательную силу нацистской униформы. Эта сила существует независимо от нашего антифашизма. А поражение, которое терпят всюду современные «дети Гитлера», не в последнюю очередь может быть объяснено отказом от дьявольских одежд...

Я, конечно, понимаю, что режиссер Владимир Чеботарев здесь ни при чем. Больше того — я думаю, что ни при чем и Татьяна Лиознова, за год до «Ночного портье» поставившая свои «Мгновения», всенародная любовь к которым не в последнюю очередь объяснялась опять-таки наличием в кадре стройных мужчин в черных мундирах...

*Сергей Лаврентьев*

## Ой!

«Не стреляйте в меня, пожалуйста» — «теоретическое кино». То есть такое кино, которое оправдывает свое название только лишь как кусок пленки в коробке. Таких фильмов сейчас безумно, отчаянно, неправомерно, немилосердно много. Функция драматурга в них возлагается на ...критика, пишущего рецензию. Это ему вменяется в обязанность шарить по пустопорожним, ни к чему не обязывающим и ничего не объясняющим сюжетам; пытаться из расползающейся материи авторских амбиций склеить нечто смыслоподобное. В фильме Тарнопольского все «отдает» смыслом, даже метафорой — как пустая бутылка запахом давно выпитого вина. Какие-то монстрообразные, нудистски озабоченные люди, надо полагать, интеллигенты. Приступы путчистской фобии; криминальные вкрапления; «блоуапистая» любовь видеожурналиста к некоей Рите, пышно опускающей свои грузные обнаженные телеса чуть ли не на объектив камеры; намеки, прищуры, гитарные переборы плюс пара розовощеких подростков на берегу моря, повествующая почти нараспев о первом чувстве, как в фильме Митты «Точка, точка, запятая...». Кто все это распутает, тому приз «Ника». Единственное, что я твердо усвоил из этого франко-германского...нижегородо... комсомольско...дерибасовского коктейля, что лошади в тумане случаются не только в фильме Бурляева «Все впереди».

*П. Ш.*

**«Не стреляйте в меня, пожалуйста!»**
**Авторы сценария И. Черкасский, И. Василенко при участии А. Матулениса. Режиссер и продюсер Г. Тарнопольский. Оператор В. Гутовский. Художник М. Блейзер. Композитор И. Вагнер. Звукооператор В. Сулимов. СП «Ретур», 1991.**

## Интердевочка и Мона Лиза

Жизнь учит: без колбасы можно прожить довольно долго, без мифологии ни дня. Причем чем хуже с колбасой, тем острее потребность в мифе. И честь безумцу, который навеет человечеству сон золотой! Мы и наше кино оказались на историческом перекрестке, аккурат в зазоре между двумя мифологиями: прежняя лежит во прахе, а новая — в процессе первотворения, на нулевом цикле. «Чернуха» и «половуха» постперестроечного кино — типичнейший синдром этой исторической пересменки. Но и это не все. Фильмы нашего времени, как правило, бесконечно далеки от концептуальности, от попыток предложить целостную версию жизни или личности. Зато — именно благодаря тотальной деинтеллектуализации — кино 90-х в изобилии поставляет материал для изучения бессознательных процессов, имеющих, скажем осторожно, не обобщая, косвенное отношение к постсоциалистической культуре в целом.

Белорусский фильм «Мона Лиза» — уникальный в своем роде опыт культурной рефлексии, ценный прежде всего как стихийный порыв. Чем случайней — тем вернее, так сказано у поэта.

Некий художник в процессе творческих мук пробует разные культурные мифологии на предмет их визуализации в своем фильме,— таков сквозной сюжет «Моны Лизы». Мифологии представлены персонажами-знаками. Серебряный век, к которому авторы особенно тяготеют, судя по количеству эпизодов, собрал на экране за круглым столом с мерцающими све-

**«Мона Лиза»**
**Автор сценария и режиссер Н. Студнев. Оператор А. Боровский. Художники В. Бартлов, В. Цетлер, В. Щегольков, Д. Сурикович. Звукооператор В. Суходолов. «Беларусьфильм», 1991.**
**«Высший класс»**
**Авторы сценария М. Мельниченко, С. Гурзо. Режиссер М. Мельниченко. Оператор А. Крашенинников. Композитор А. Мельников. Звукооператор С. Гель. Студия «Антарис-Дефис-фильм», 1991.**

чами всем известную плеяду поэтов от Блока и Ахматовой до Цветаевой и Мандельштама. Авторы фильма много сил положили на создание портретных гримов и преуспели: их персонажи узнаваемы.

Хуже обстоит дело с петровской эпохой. Персонажей я вычисляла, слегка напрягаясь, а царь Петр, на мой вкус, слишком эксцентричен,— как в оперетке. Впрочем, возможно, таков замысел. Не случайно в петровском эпизоде изобразительный ряд начинает сильно напоминать поэтику овчаровских небывальщин, но без овчаровской романтической иронии.

Когда же фантазия Художника, парящая в храме мировой культуры, привела его в Древний Рим, автор не преминул отпустить пару смачных каламбуров на тему фаллической культуры. Тут я перестала следить за производственным сюжетом «Моны Лизы»,— в сущности, фильм завершился задолго до финального титра. Сознание, лишенное культурной почвы, обнаружило себя в самом расхожем воплощении: когда обнаженная натура воспринимается как повод для скабрезности и не более того.

Последующий эпизод из эпохи Возрождения с кокетливой Моной Лизой, едущей в карете, означал, вероятно, что художник прибился, наконец, к желанному берегу, к Вечным ценностям. Однако подлинным апофеозом фильма стала сцена стриптиза на шпалах. Молодухи в телогрейках и ватных штанах, вкалывающие на «железке» за трех мужиков каждая, услышав о гонораре, вмиг сбросили с себя спецодежки и предстали если не Монами Лизами, то уж точно Афродитами. Да, есть женщины в русских селеньях...

Нищета культурной мифологии не компенсируется ностальгией по культуре, какой бы искренней она ни была. Возможно, поэтому подлинной и единственной героиней постперестроечного кино стала интердевочка, воплощающая социально близкий нам архетип Золушки, дождавшейся в конце концов своего заморского принца. Этот мотив так силен и привлекателен, что Золушке отпускается даже такой грех, как сотрудничество с КГБ. Ирина Алферова в фильме «Высший класс» воплотила как раз такой вариант интердевочки-ветеранки. Когда в финальном эпизоде в салоне международного авиалайнера бедная героиня, отправляясь поневоле на очередное задание своего шефа, требует у стюардессы четыре порции водки подряд, как тут не вспомнить знаменитую реплику из «Судьбы человека»: «Я после первой не закусываю». Наш человек «интердевочка»!

*Е. Стишова*

Лев Рошаль

# Борис Пастернак и неигровое кино

## К вопросу о методе

*Предопределенный общественными и творческими потребностями, могучий и стремительный к началу 90-х взлет неигрового кино сегодня по сути исчерпал себя столь же стремительно. Не потому, что факты исчерпались. Потому, что выдыхается, остывает мощь их новизны. Даже самые кошмарные факты от постоянного и чисто назывного употребления становятся такой же привычкой, какой были факты победно-фанфарные. Все это требует сегодня поиска выходов неигрового кино на новые, не только информационные рубежи. И одновременно подстегивает теорию неигрового фильма обратиться к анализу других искусств. Слияние теоретических исследований в области неигрового кино с теорией и практикой мирового художественного процесса поможет поднять истинные честь и достоинство неигрового кинематографа, понять его место в общем развитии искусства и одновременно находить ответы на возникающие вопросы в тех областях творчества, которые имеют глубокие и гораздо более давние традиции.*

Мне кажется, опыт литературы существен для неигрового кино не только опытом прозы, особенно той, которая строится на максимально точном, почти документальном, зримом воспроизведении житейского потока, реалий действительности, то есть опытом, метод и стилистика которого как бы с нашего берега, во всяком случае, близка ему, но и опытом, казалось бы, с совершенно иных берегов.

С берегов поэзии, где концентрированное авторское, лирическое начало — такая же исходная очевидность, как и фактическая информация в неигровом кино.

Поэтому на первый взгляд здесь вроде бы и речи не может идти о стыковании.

Я, разумеется, имею в виду стыкование метода, а не наличие в неигровом фильме, скажем, дикторского текста, написанного рифмованными стихами (что иногда случается) или соперничающего по своей велеречивости с гекзаметром (что случается сплошь и рядом). Или присутствие «поэтических» кадров с восходами и закатами и конями, «плывущими» в рапиде.

Как говорится, есть стихи, но нет поэзии.

А я — именно о поэзии. О наличии поэтического чувства. И о том, что его питает.

О поэзии как методе мышления, а не способе рифмования или распевной ритмики.

Иначе говоря, для неигрового кино в данном случае полезен, на мой взгляд, анализ того, каким образом возвышенное поэтическое чувство опирается не только на волнующие «мимолетные видения» жизни, но и на ее реальную, фактическую, более того, нередко документальную основу. Каким образом, паря в небесах, оно, это поэтическое чувство, касается земли.

Ведь не случайно поэт, к тому же, казалось бы, существовавший вне законов земного притяжения (что даже было однажды закреплено официальным постановлением), написал: «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда».

Я часто вспоминаю эти ставшие уже довольно расхожими ахматовские строки потому, что они — о методе. Они — о нас.

О неких принципиальных исходных позициях, столь близких документальному кинематографу. Ведь документальному кино на роду написано вбирать в себя поток повседневности, «сор» жизни.

Однако вот что важно.

Читатель и ценитель поэзии, наверное, ощутит парадоксальность, даже, я бы сказал, эпатажную аттракционность этих строк в том, что стихи (подумать только!) растут, оказывается, из «сора», из «чертополоха».

А для неигрового кино, сближающего его собственный творческий процесс с процессом поэтического творчества через, если так можно сказать, «момент сора», поучительный парадокс здесь заключается не столько в «соре», сколько в том, что — «растут стихи».

Иначе, если стихи так и не выросли, «сор» превращается на документальном экране — и мы это неплохо знаем — в мусор. Зрителям остается только собрать его на совок и ссыпать в ведерко...

Можно снять трактор в поле, просто трактор — он пашет. Сколько мы видели на экране пашущих тракторов!

Но мы имеем возможность и вспомнить поэта. Не просто рассказывая об осеннем ненастье, а сплетая из разных его примет (дождь, заболотивший дороги, ветер, режущий их стекло, срывающий платки с ветел и стригущий их наголо) осеннее настроение, Борис Пастернак написал:

Листья шлепаются оземь,
Едут люди с похорон.
Потный трактор пашет озимь
В восемь дисковых борон.

Смею утверждать, что этот надрывающийся под ситовой сыпью дождя («Брызжет дождик через сито»), весь в испарине, потный трактор-трудяга — есть своего рода документальный кинокадр самого высокого свойства. Только никто его для экрана не снял! Пашущие трактора, комбайны, убирающие хлеб, обычно плыли по экрану друг за другом, как в парадном строю,— пот не разглядеть.

Не потому ли, что снять такой кадр означало бы необходимость перелить из себя в холодный металл горячее чувство, а это дело вроде бы не принятое в документальном кино, не очень удобное, даже как бы чуть стыдное — поставить свою личность на место события?

Между тем растущие из сора стихи потому и не ведают стыда, что не остались сором, а стали стихами. Обыденная реальность, пронзенная авторским чувством, художественно, поэтически преображенная, вырывается из обыденного ряда, приобретая черты неповторимости.

В этом смысле опыт Пастернака, особенно «позднего», полезен для неигрового кино и с точки зрения осознания собственного пути поэта, на котором «ранний» Пастернак отдавал немалую дань фиксации мимолетных, ускользающих ощущений, внутренних душевных движений, хронике туманных чувств, бунтующей крови, и с точки зрения насыщенной фактами, конкретными жизненными обстоятельствами документальности его «поздней», главным образом, послевоенной поэзии. Создававшейся, кстати говоря, в предчувствии романа «Доктор Живаго» или параллельно с ним. То есть параллельно с прозой, густо замешанной на быте, его повседневных подробностях.

Конечно, проще всего, говоря о Пастернаке, было бы обратиться к его поэмам о Пятом годе, где переплав фактического слоя и поэтической стихии предопределен исходно.

Но мне кажется, что для данного случая гораздо интереснее и убедительнее опыт, так сказать, чистой лирики, где такая предопределенность вовсе не обязательна и тем не менее становится основой поэтического метода. Хроника чувств как бы смыкается с репортажем событий, дневником фактов собственной жизни. При этом хроника души, ее движений не отодвигает породивший ее фактический репортаж в сторону, не вычленяет себя из него, не оставляет его «за кадром», а — вбирает в себя. И именно из него рождает поэтическое чувство.

Поэзия чувств вырастает из прозы жизни.

Чтобы еще раз подчеркнуть близость пастернаковского умения не просто смотреть на окружающий, предметный мир, а буквально «ощупывать» его глазами, осязать зрением — основному и самому мощному инструменту неигрового кино в виде визуально-фиксирующих, фотографических возможностей,— сошлюсь на строфу одного из его стихотворений. В ней визуальное проникновение в мир соотнесено даже с неким почти кинематографическим монтажом постепенного укрупнения увиденного.

Лосиха ест лесной подсед,
Хрустя, обгладывает молодь.
Задевши за ее хребет,
Болтается на ветке желудь.

Какое-то нарастающее, приближающееся зрение. Жажда не увидеть, а вглядеться все пристальнее и пристальнее. Первая строка — более или менее общее видение лесного великана. Вторая — средний план: тяжелая морда жующего зверя. Третья и четвертая — крупный: свисающий с ветки и задевающий за лосиный хребет желудь.

При этом тот, кто знает стихотворение «Тишина», вспомнит, что и предыдущие три строфы — это тоже движение от сверхобщего плана леса, пронизанного насквозь солнечными «столбами пыли», к постепенно приближающейся «глухой лощине», а затем — к стоящей «невдалеке» (!), «средь заросли» (именно заросли, а не зарослей, множественное число — это вообще, а тут — конкретная, та самая, единственная) лосихе, к застывшим перед ней «в столбняке» деревьям. И уж потом — четверостишье с лосихой, обгладывающей молодь, и с этим в финале строфы желудем, от которого — не могу попутно не заметить — у чувствительного к поэзии читателя, наверное, перехватывает дыхание.

Но опять же тот, кто знает стихотворение, вспомнит, что следующая за крупным, очень крупным планом желудя строфа строится на еще большем приближении — на каких-то уже сверхкрупных планах.

Иван-да-Марья, зверобой,
Ромашка, иван-чай, татарник,
Опутанные ворожбой,
Глазеют, обступив кустарник.

Чтобы все это живо увидеть, во все это всмотреться, наверное, недостаточно даже опуститься на колени, припасть к земле. Думается, не помощница здесь и самая могучая оптика. В лучшем случае она дала бы возможность рассмотреть в подробностях облик лесного разнотравья, уловить палитру красок, линию стебелька, извивы прожилок на листке. Это — кино может, и это — оно умеет.

Но для смысла нашего разговора важно понять, что здесь к обычному видению подключилось некое внутреннее зрение, имя которому и есть «поэтическое чувство», позволившее не просто рассмотреть это буйное разнотравье, а увидеть, что оно «опутанное ворожбой»,— глазеет!

Однако отнюдь не натужная правомерность заема пастернаковского опыта для опыта документального кино не ограничивается только визуальной силой, предметно-зримой образностью его поэзии и в этом смысле ее, так сказать, «кинематографичностью».

Давний знакомец Пастернака, многодесятилетний переделкинский сосед и собеседник Корней Чуковский в предисловии к сборнику поэта писал: «Как мы видим, особенность стихов Пастернака о природе — конкретность, определенность, точность. Все они написаны с натуры. В каждом из них есть — если можно так выразиться — большое *портретное* сходство. Все его пейзажи до *мельчайших деталей* соответствуют подлинникам (курсив везде мой.— *Л. Р.*): это степь под Романовкой, а это — Спасское, а это — Переделкино, а это — Ирпень. Поэтому, когда я читаю в стихотворении «Липовая аллея»:

Ворота с полукруглой аркой.
Холмы, луга, леса, овсы.
В ограде мрак и холод парка,
И дом невиданной красы.
Там липы в несколько обхватов
Справляют в сумраке аллей,
Вершины друг за друга спрятав,
Свой двухсотлетний юбилей,—

я не могу не узнать в этой точной и правдивой зарисовке бывшее имение Трубецких, великолепное Узкое, прославленное своими двухсотлетними липами и своей чудесной усадьбой на высоком холме (ныне санаторий Академии наук СССР).

А в таких стихах, как «Стога» и «Пахота», нетрудно признать ту поляну, которую он каждый день видел из окна своей комнаты. Дальше за этой поляной — ветлы, плакучие ивы, река, а за рекою — погост, тот самый, о котором поэт говорит и в «Ложной тревоге», и в «Августе»[1].

И далее: «Пастернак почти всегда воспроизводит в своей лирике ту действительность, которая в эту секунду мелькнула у него *перед глазами*. Он делает как бы *моментальные снимки* (курсив везде мой.— *Л. Р.*) с нее. Поэтому-то у него такое изобилие стихов, которые воспринимаются нами как страницы его дневника... Для него как для художника было важнее всего воспроизвести с максимальной правдивостью то или иное мгновение своего «здесь и теперь»[2].

Мне кажется это свидетельство Чуковского важным, а его анализ пастернаковского метода весьма точным, несмотря и на возникающее в первый момент ощущение некоторой вульгарности подобного толкования поэзии. Ибо, скажем, я, как один из читателей Пастернака, не могу в ходе восприятия его поэзии опираться на то, на что может опираться его приятель и сосед. В отличие от него я не видел из дачного окна ту поляну, которую постоянно видел перед собой поэт, не гулял по степи под Романовкой и мне не довелось побывать в имении Трубецких с его домом «невиданной красы».

[1] Чуковский К. Борис Пастернак.— В сб.: Пастернак Б. Стихи. М., 1966, с. 10—11.
[2] Там же, с. 11.

И тем не менее меня, как читателя, приводят в волнение описания поэта (в моем умозрительном восприятии) своей щемящей знакомостью, чем-то будто и мною тоже виденным, хотя я, возможно, никогда не видел того конкретного, что видел в мгновения запечатления увиденного сам поэт. Но это почти физическое чувство мне знакомого, мною знаемого, виденного создается, как мне кажется, не только за счет зримой пластичности подробностей, их визуальной полноты, но и за счет какой-то моей подсознательной, чувственной уверенности в достоверной конкретности этих подробностей и общей картины, в их привязке к реальному «времени и месту», к «здесь и теперь». В их невыдуманности. В их некоей подлинной, документальной подоснове.

Моя вера в правильность моего умозрительного, то есть более или менее приблизительного, больше образного, чем конкретного, ви́дения тем сильнее, чем конкретно зримее или зримо конкретнее, может быть, даже опять же документированнее ви́дение поэта.

Эта своеобразная документальная подоснова пастернаковской поэзии, при этом подоснова, не выливающаяся прямолинейно наружу, но и не потопляемая, с другой стороны, половодьем чувств поэта, тоже дает солидный повод для нашего (кинонеигровиков) интереса к его опыту и методу. Хотя, как говорилось, так было не всегда.

Пастернак годами шел к гармонии не спрятанной, не задвинутой в угол, не служащей лишь находящейся где-то за пределами стиха основой для излияния чувств, а находящейся именно в стихе живой конкретной реальности и высокого чувства. При этом, говоря о «раннем» и «позднем» Пастернаке, я вовсе не противопоставляю одного другому. Это было бы глупо не только потому, что и ранняя, «первополовинная» его поэзия полна трепетных чувств, музыки, упругого ритма, глубинной философской мудрости, обаяния неординарности. А прежде всего потому, что одно вырастало из другого. Одно питало другое, ведя, в сущности, единую линию.

Но главное в данном случае, пожалуй, то, что наш разговор сейчас — вообще не о поэзии. Вернее, не столько о поэзии, при всем понимании неотделимости одного от другого, сколько о столь существенных для нас признаках метода, происходивших в нем передвижках, хотя естественно, что и новые ростки метода произрастали из какого-то ранее высаженного корня. Разговор о таких передвижках приобретает значение для неигрового кино, так как и в нем часто ощутима некая размытость связи с реальностью поэтического чувства, какая ощущается в «раннем» Пастернаке. Поэтому-то важно попробовать проследить переход от одного к другому, дающему новые качества взаимосвязи действительности и поэтического обобщения.

В известной степени упрощая, огрубляя, вульгаризируя (вообще-то всякий, мне кажется, аналитический разговор о настоящей поэзии не может не впадать в той или иной мере в вульгаризаторство, именно поэтому я и стараюсь, конечно же, искусственно запрятаться в скорлупу разговора о методе, о сальериевском, а не о моцартовском), я бы сказал так: в первом случае — метод, опирающийся на всю полноту реалий жизни как на источник чувств и размышлений, но выносящий их, эти реалии, за скобки, вытесняющий их за пределы строк и строф, оставляя в их пределах лишь сами чувства и повороты мысли в качестве одного из выражений жизненных реалий; во втором — постепенно нарастающее движение к методу, вбирающему в строки и строфы (в предельной поэтической сгущенности) реалии жизни, ее разнообразные переливы и повороты, соотнесенные с миром чувств и размышлений, с их переливами и поворотами, то есть именно то, что так важно для неигрового кино.

Возможно, существенный толчок в эту сторону дала работа над историко-документальным материалом, поэмами «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт», где сама правда подлинных исторических обстоятельств требовала и в обрисовке чувственно-психологических подробностей как бы реального присутствия тех или иных мотивировок того или иного эмоционального обострения.

С одной стороны, скажем, ход суда в поэме и особенно последняя речь Петра Петровича Шмидта, поразительная документальной точностью (не только смысловой, но и словесной) поэтического, именно поэтического, а не просто стихотворного, просто зарифмованного переложения. А с другой стороны, такая достоверность, видимо, ставила перед поэтом и иные, новые задачи в выражении (самовыражении) чувств. Требовала, так сказать, меньшей — не по смыслу, а именно по форме выражения — романтики и большего реализма. Неких, что ли, прозаических начал. Во время суда, перед последним словом Шмидта (в котором пастернаковский герой, конечно же, говорил не о пятом, а о двадцать

пятом годе), когда «стал слышен частый стук полутораста штук расколебавших сумрак пустых сердечных сумок»:

— Тише! — крикнул кто-то,
Не вынесши тишины.

Вот она, точная эмоционально-психологическая деталь, мотивированная реальными обстоятельствами.

Что же касается собственно лирики, то эта тяга к воссозданию мира во всей прелести его живых деталей стала все явственнее ощущаться, как мне кажется, с начала тридцатых годов — в цикле с символическим для данного случая названием «Второе рождение».

А дальше — больше и больше, особенно в лирике конца сороковых и пятидесятых годов.

Чтобы хотя бы прикоснуться к пониманию того, от чего шел и куда, в каком направлении двигался поэт, и тем самым попробовать оценить значение его метода для процессов, происходящих в неигровом кино, для анализа способов совмещения потоков живой действительности с авторским чувством, приведу два (или три) стихотворения, в разные времена посвященные одной, но всегда волновавшей Пастернака теме дороги, предчувствия вокзальных встреч и прощаний, бегущего, грохочущего, летящего поезда.

В стихотворении тринадцатого года (заново отредактированного в двадцать восьмом) «вокзал» (оно так и названо) для поэта — «несгораемый ящик разлук моих, встреч и разлук, испытанный друг и указчик». А когда «подан к посадке состав» — «и пышут намордники гарпий, парами глаза нам застлав».

И далее:

Бывало, лишь рядом усядусь —
И крышка. Приник и отник.
Прощай же, пора, моя радость!
Я спрыгну сейчас, проводник!

Бывало, раздвинется запад
В маневрах ненастий и шпал
И примется хлопьями цапать,
Чтоб под буфера не попал.

И глохнет свисток повторенный,
А издали вторит другой,
И поезд метет по перронам
Глухой многогорбой пургой.

И вот уже сумеркам невтерпь,
И вот уж, за дымом вослед,
Срывается поле и ветер,—
О, быть бы и мне в их числе!

В этом стихотворении нетерпеливый, лихорадочный мир вокзала, мчащегося поезда, все это соткано из «impression». Из впечатлений. Не столько из ви́дения, сколько из виде́ний. Хотя во всем этом есть своя экспрессия, свое изящество, переходящее, на мой, во всяком случае, вкус порой в изощренность. В чуть-чуть навязываемую манерность с этими намордниками гарпий, с цапающими хлопьями, с несгораемым ящиком разлук. В образность, метафоричность, сближающие, сопоставляющие не столько предметы, сколько их зыбкие тени, в причудливой форме отпечатавшиеся на экране поэтического подсознания.

Здесь вокзал — не *этот*, а вокзал — вообще. Вокзал глобальный, не всегда уловимо соотносящийся с миром конкретных малостей. И потому-то, как мне кажется, при всей экспрессии чувства от этого глобального мира слегка веет холодностью. Такой же, как порой «рапидные кони» или замедленно падающие купола разрушаемых церковных храмов на современном документальном экране. За исключением предпоследней строфы, несущей, на мой взгляд, и в сбитом ритме, и в щемящем настроении, и в метафорических сопоставлениях предвестье будущей классичности, зиждящейся на гармонии малого и большого мира. Их сопредельности. И их сопряженности.

В знаменитом же стихотворении сорок первого года «На ранних поездах», давшем название целому циклу, нет романтических виде́ний, а есть реальный мир, увиденный, услышанный, осязаемый,— со скрипучими шагами поэта в лесной темени, когда он из зимнего Подмосковья спешит к раннему поезду, с ветлами пустыря на переезде, с январским высоким созвездием. Поэзией становится даже железнодорожное расписание:

Обыкновенно у задворок
Меня старался перегнать
Почтовый или номер сорок,
А я шел на́ шесть двадцать пять.

«В горячей духоте вагона» поэт, «превозмогая обожанье», будет наблюдать, боготворя, своих спутников: «Здесь были бабы, слобожане, учащиеся, слесаря». А потом их встретит Москва «во мраке, переходившем в серебро», метро:

Потомство тискалось к перилам
И обдавало на ходу
Черемуховым свежим мылом
И пряниками на меду.

Картины, цвет и свет, запахи, звуки, простые и привычные, каждодневные, чуть ли не ежеминутные. Но взятые не просто

как самоценные поэтические подробности, а пронизанные или, может быть, точнее, пронзенные такой остротой чувств, какая придает этим чувствам новую зоркость. Некую глубину проникающего зрения.

Вот тут-то мы и подходим к самым важным, пожалуй, новым качествам поэзии «позднего» Пастернака, которые отчетливо фокусируют в этом сравнительно небольшом стихотворении принципиально важные признаки метода, очень полезного для неигрового кино.

Коротко говоря, суть заключается в следующем: чем более ясен и зорок становился взгляд поэта, визуально, хотя и в умозрительном виде вбирающий в строки реалии жизни (что соответствует постоянно совершенствующемуся «взгляду» неигрового экрана, вбирающего в конкретно зримом виде житейский поток), тем сильнее становилась тяга поэта к глубинным поэтическим обобщениям, вырастающим из сцеплений увиденных им реалий. К тем именно обобщениям, перед которыми как раз неигровое кино замирает в нерешительности, считая, как правило, свою миссию исчерпанной стадией экранного вбирания жизненных мигов.

У Пастернака же такая стадия — лишь посыл к главному.

Дорога в утренней тьме к станции, расписание поездов, горячая духота вагона — это все подходы к патетически смысловому пику стихотворения, как бы постепенное набирание воздуха для глубокого вдоха, а Москва, стиснутое перилами метро потомство, запахи черемухового мыла и медовых пряников — композиционное снижение патетики, как бы выход из нее в виде выдоха.

В центре же стихотворения тот взлет чувства, который стягивает подробности в тугой узел и позволяет именно поэзией разгадать что-то такое, чего ничем иным и не разгадаешь.

«Сквозь прошлого перипетии и годы войны и нищеты» узнавая неповторимые черты России, вот что на пике своих чувств увидел, разглядел, понял поэт в бабах и слобожанах, учащихся и слесарях, в своих попутчиках и в своих современниках:

> В них не было следов холопства,
> Которые кладет нужда,
> И новости и неудобства
> Они несли, как господа.

Пастернак, которого так любили попрекать отсутствием в его поэзии социального ощущения эпохи, невидением ее глобальных подвижек, оставил предельно короткое, но, может быть, одно из самых социально и исторически точных пониманий свойства того предвоенного поколения, какого, возможно, никогда не было прежде, скорее всего, никогда не будет в будущем и какое почти без остатка исчезло в войну.

Думается, что к этому документальному свидетельству, выраженному лапидарной поэтической формулой, не раз будут обращаться историки не только литературы, но и времени, пытаясь понять ее сложнейшую концентрацию и масштаб.

Если хотите, ее тайну.

При этом свидетельство тем более ценное, что принадлежит поэту, который в отличие от очень многих, если не сказать большинства, и уж во всяком случае в отличие от своих попрекателей знал и осознавал, что переживаемая им и его современниками, его народом эпоха — это «года мытарств», «времена немыслимого быта», «годы безвременщины» пора бездны унижений.

И тем не менее — в них не было следов холопства!..

Как это понять?

Как слить несовместимости?

Во всяком случае, если историк вздумает эту поэтическую формулу поверить алгеброй фактов, то ему, видимо, придется перевернуть горы материала, обнажающего социально-психологический срез эпохи. Поэзии же, под которой в данном случае подразумеваются не стихи, а способ мышления и чувствования, обнажить, ощутить своей кожей такой срез удается в момент восхождения на вершину большого мира, не отвергающего многообразие частностей малого, а вбирающего его, что и есть самое важное для нас.

Именно поэтому Пастернак за строфой, построенной на изложении обобщающего видения, тут же дает как бы в качестве подтверждающего примера строфу, построенную на конкретном видении того, что для него, русского интеллигента, человека, связанного со словом, служит одним из важнейших доказательств обобщающей мысли.

> Рассевшись кучей, как в повозке,
> Во всем разнообразьи поз,
> Читали дети и подростки,
> Как заведенные, взасос.

Жажда чтения, знания, причем в первую очередь у «детей и подростков», у тех самых молодых, которых даже не через месяц, а буквально завтра начнут косить на

полях войны пулеметы истории, иначе говоря, жажда духовного, возвышающаяся над новостями и неудобствами, была для поэта одной из самых существенных преград на пути холопства, стирающей его следы силой, помогающей вызреванию, наверное, важнейшего человеческого самоощущения — быть господином своей судьбы.

Но, возможно, в этой возвышающей поколение и время поэтической формуле, являющейся несомненно таким же документом эпохи (это тоже нам следует учитывать), как и точное, документальное воспроизведение реалий ее жизненного потока, есть и иные, трагические оттенки, связанные с безумием эпохи, ее бездной.

Во вчера безграмотной стране, которая только-только начиналась, лавинно нарастающая жажда знания еще не перешла, не успела перейти на следующую, более высокую ступень жажды познания. Во-первых, именно потому, что все еще только-только начиналось. А во-вторых, в достаточной мере поощрявшаяся жажда знания или, может быть, точнее сказать, знаний не сочеталась с отнюдь не поощрявшейся жаждой познания. Вернее, она поощрялась, но лишь в жестких или опять же более точно — жестоких рамках лишь одной системы мышления. В результате размах фактического знания множился на простодушие незнания. А такое простодушие — это, видимо, всегда путь к неполному знанию, к его односторонности.

Поэтому можно предположить, что чувство высвобождения из холопства зиждилось на двоякой основе: на знании одного и незнании другого.

Простодушный уровень познания до поры до времени дает сладкую уверенность в свободе, в ощущении господином самого себя благодаря незнанию, неведанию того, что холопство тем не менее уже давно крепко хватает тебя за бока просто потому, что является одним из важнейших элементов самосохранения существующей социальной системы.

И это незнание, это простодушие в свою очередь может, как ни парадоксально, способствовать высоким порывам духа, достойным преклонения и памяти.

Вместе с тем простодушность всегда слита с прекраснодушием позиции, оплачиваемым — и не «в конце концов», а (опять же парадокс!) параллельно, одновременно с истинно высокими порывами души — немыслимо высокой ценой, когда пулеметы истории косят поколения далеко не только на полях войны.

Таков итог или, во всяком случае, один из итогов основанного на простодушном познании драматического симбиоза самоощущения свободы от холопства и строя жизни, самосохранение которого впрямую зависит от сохранения холопства во множестве его форм.

Впрочем, я не претендую, разумеется, на исчерпание и даже правоту оценки всех смысловых нюансов, заложенных в четырехстрочной пастернаковской строфе. В данном случае я хочу лишь подчеркнуть эту осуществленную автором поистине глобальную «заложенность», автором же сопряженную с потоком звуко-зрительно воспроизведенной повседневной обыденности. И этим столь близкой в принципе методу неигрового кино, однако чаще всего им достаточно беспринципно отвергаемой, хотя якобы по принципиальным соображениям авторского невмешательства в фактический поток.

В написанном за несколько лет до смерти стихотворении «Поездка» Пастернака вновь волнует несущийся сквозь лес поезд, подвозящий новоприбывших к старому вокзалу, а затем медленно двинувшийся дальше — мимо столь привычных и вместе с тем столь точно отобранных и поставленных в поэтический ряд картин, которые видят провожающие, глядя вслед удаляющемуся составу, и мимо тех предметов, которые мелькают перед глазами путников на городском отрезке дороги.

Вот он со скрытностью сугубой
Ушел за улицы изгиб,
Вздымая каменные кубы
Лежащих друг на друге глыб,
Афиши, ниши, крыши, трубы,
Гостиницы, театры, клубы,
Бульвары, скверы, купы лип,
Дворы, ворота, номера,
Подъезды, лестницы, квартиры...

Все это пролетающее за вагонным стеклом обилие городских примет похоже и на стремительный монтажный нарез экранных кадров, как бы записанных в монтажном листе. Если бы не две последующие финальные строчки, дающие всему увиденному, промелькнувшему, оставшемуся позади иное измерение, оно включает мимолетные картины в цепь устойчивых философических размышлений:

Где всех страстей идет игра
Во имя переделки мира .

И так всегда!

Обладая даром чувственно точной фиксации окружающего, которая уже и сама по

себе — основа для поэтического пиршества, Пастернак тем не менее не исчерпывает себя в ней, чем как раз обычно исчерпывает себя документальный экран. Более того, совершенно очевидно, ему такое замкнутое пиршество просто не интересно без взаимодействия с его авторскими размышлениями о жизни, судьбах людей и судьбах земли, в то время как документальный экран чаще всего этим замкнутым пиршеством себя и ограничивает.

У Пастернака же (и это нам тоже важно понять) не одно вместо другого, а — вместе. На паритетном взаимодействии. Потому-то во второй половине творчества, стремясь к обобщающим чувствам, он был в фиксации их побудительных фактов не просто точен, а нередко документально точен. Точен дотошно.

В стихотворении «Ночь» о летящем над спящим миром летчике есть четырехстрочье о том, как «в Париже из-под крыши Венера или Марс глядят, какой в афише объявлен новый фарс». В этом допуске, в этой метафорической вольности есть убедительность точности — во-первых, потому, что в час звезды Венера или Марс оказались совсем близко, под парижской крышей, почти у земли. А во-вторых, это же Венера!.. И это же Марс!.. С их божественными возможностями, в том числе и с мощью их зрения, позволяющего поинтересоваться с неба земным анонсом.

А вот другое стихотворение, «Сосны», и тоже с афишей. Поэту, который лежит под соснами, уходящими в «густую синеву» и простор неба, мерещится за «разбегами огненных стволов» море — с волнами и градом креветок, с тянущейся вечерней зарей, отливающей рыбьим жиром, с луной в ночи и с этой вот финальной картиной:

А волны все шумней и выше,
И публика на поплавке
Толпится у столба с афишей,
Неразличимой вдалеке .

Этой волшебной строфе, мне кажется, придает особую, действительно колдовскую поэтическую силу последняя строка. Там, на дальнем поплавке, видны смутные тени гуляющей публики, белеет афиша на столбе, но что в афише — не разглядеть. Хотя расстояние, конечно же, меньшее, чем от Венеры или Марса. Но нет, нет мощи божественного зрения, а есть лишь зрение обычное, человеческое. И оттого — неразличимо.

В этой точности есть та человечность, которая и придает схваченной картине, житейскому мигу поэтическую прелесть.

Однако с документальной точностью зафиксированные миги всегда соотносятся с протяженностью жизни, времени, с всеохватом мысли — вот что существенно для опыта неигрового кино, так часто отставляющего «всеохват мысли» в сторону.

В одних случаях этому всеохвату способствует у Пастернака сам изначально выбранный композиционный строй всего стихотворения, как в той же «Ночи», где беспредельность надмирного небесного пространства, в котором движется летчик, все время соотносится с тем, над чем летчик пролетает, с пределами земли в ее конкретных подробностях: вот эта афиша с новым фарсом, ночные поезда. Но в финале небесный и поднебесный миры оказываются слитыми воедино не только летчиком, а и внутренним взором художника («Не спи, не спи, художник...»), предначертанной ему миссией — быть заложником вечности, быть «у времени в плену».

В других случаях — это врывающееся в зримо и плавно текущее описание увиденного, скажем, мгновений засыпаемого снегом города («Снег идет, снег идет...»), размышление о бренности времени, его ленности и его быстротечности. Врывающееся вроде бы неожиданно, в виде внезапного вопроса, однако внутренне подготовлено — несколько тревожным, чуть-чуть напряженным ритмом. Это мог быть ритм падающего с неба снега, но оказалось, что это и упругий ритм мысли. Или, скорее, волнения, предвкушающего эту мысль, предчувствующего ее.

Снег идет, густой-густой.
В ногу с ним, стопами теми,
В том же темпе, с ленью той
Или с той же быстротой,
Может быть, проходит время?

Может быть, за годом год
Следует, как снег идет
Или как слова в поэме?

А иногда это и вовсе две строчки, шесть слов, даже, в сущности, четыре, ибо одно из них трижды повторяется. Две строчки из «Зимней ночи» с горящей на столе свечой.

«Скрещенья рук, скрещенья ног» — миг не просто частный, личный, а интимный.

И тут же: «Судьбы скрещенья».

Мимолетность перестает быть мимолетностью, сразу же оказывается накрепко вбитой в плаху жизни.

Время, которое, не успев начаться, тут же всегда и кончается, входит в состав иного времени, которое не кончается никогда.

Таким образом, предельная сгущенность уловленных в быстротечном жизненном потоке характерных, а главное, вроде бы совсем не «поэтических», а скорее, прозаических подробностей во всем обозначении их контуров, цвета, запахов, изменчивых состояний, но при этом сгущенность, обволакивавшаяся авторским поэтическим чувством и пронизанная авторской философской, социальной, исторической, нравственной мыслью,— суть метода Пастернака, который, на мой взгляд, просто-таки просится в методы кинодокументалистики.

Причем для нас существенно и то, что из сказанного вовсе не вытекает, будто поэт следовал методу́, так сказать, чисто рационально, подчиняя поэтическую стихию холодной логике избранной творческой позиции.

Но, думается, тем не менее, воля логики была определенной составляющей его поэтического вдохновения, неким ее подспудным ферментом. Потому-то не случайно в наследии поэта довольно много стихов не только о творчестве, но и впрямую о собственно методе, хотя, естественно, это не трактаты, а опять же высокая поэзия, раскрывающая суть поэтического мироощущения.

Среди таких стихов, исповедующих процесс перетекания разнообразных проявлений жизни в поэтическое чувство и, собственно, в поэтическую форму, стихотворение, начинающееся знаменитым «Во всем мне хочется дойти до самой сути...», пожалуй, наиболее полно, даже в какой-то мере декларативно раскрывает некие сердцевинные признаки пастернаковского метода, его художественных, так сказать, формальных устремлений.

И чуть ли не каждая здесь строка, обращенная к поэтическому искусству, принципиально соотносима с его мало испробованными возможностями неигрового экрана.

В стремлении дойти во всем до самой сути поэту, в частности, хочется дойти и «до сущности *протекших* дней» (курсив мой.— *Л. Р.*).

Не просто схватывать ускользающие, протекающие меж пальцев, уходящие в небытие дни, что так хорошо может, умеет, обладая для этого мощными техническими средствами, и документальное кино, а доходить до *сущности* этих дней, что документальное кино может, но еще мало умеет.

А главное, ему этого, в отличие от поэта, пока мало хочется.

Меж тем поэт продолжает настаивать, снова говоря не только о «своем», но и о «нашем». «Все время схватывая нить судеб, событий...» Схватывать не события и судьбы, а их *нить* — вот задача, пока остающаяся для неигрового кино своего рода незадачей.

Интересно, что здесь сам подчиненный стихотворному размеру перенос ударения с «су́деб» на «суде́б» несет в себе сочетающееся единство отдельного и всеобщего. Речь идет о скрыто переплетающихся нитях единичных событий, отдельных су́деб и всеобщих суде́б.

В этом — принципиальная суть, что называется, идейно-смысловых подходов поэта к отражению мира.

А дальше идут строчки, буквально манифестирующие главные стороны собственного метода, тех формальных принципов, которыми определяются способы реализации идейно-смысловых задач.

С одной стороны, жажда той самой предельной сгущенности смысла:

О, если бы я только мог
Хотя отчасти,
Я написал бы восемь строк
О свойствах страсти.

Да, восемь!.. Наверное, можно и меньше, но — не больше.

При этом невозможно не отметить, что, как бы сетуя на свое неумение в восьми строках написать о свойствах страсти, Пастернак тут же поведал о них, и не в восьми строках, а в четырех:

О беззаконьях, о грехах,
Бегах, погонях,
Нечаянностях впопыхах,
Локтях, ладонях[11].

А с другой стороны, жажда опять же той самой сгущенности в изображении жизненного потока, вбираемого строками и строфами, из которого и вырастает поэтическая, эмоционально-смысловая концентрация:

Я б разбивал стихи, как сад.
Всей дрожью жилок
Цвели бы липы в них подряд,
Гуськом, в затылок.
В стихи б я внес дыханье роз,
Дыханье мяты,
Луга, осоку, сенокос,
Грозы раскаты.

И сразу же в союзники себе берется одно из двух самых дорогих музыкальных имен — Шопен (другое — Скрябин):

Так некогда Шопен вложил

Живое чудо
Фольварков, парков, рощ, могил
В свои этюды.

В сущности, ведь все о том же: «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи...»

А оказывается — и музыка.

Неигровое кино в своем опыте всегда делало акцент на «соре», а теперь надо бы, не отбрасывая «сор», перенести акцент на стихи и этюды.

На музыку и поэзию, как на совершенно иной метод экранного мышления.

Это, конечно, трудно. Тем более что так — отметим еще раз — могуч и широк выбор средств, с помощью которых, обладая суммой определенных навыков, достаточно просто «вложить» в экран фольварки, парки, рощи и могилы. К тому же средства, как уже отмечалось, все время невиданно и, я бы сказал, соблазнительно совершенствуются (чувствительность пленки, оптика, бесшумность съемки и звукозаписи).

Однако нельзя только с их помощью вложить в экран не просто фольварки и парки, рощи и могилы, а их *живое чудо*, превращающее все это в музыку и поэзию. В явления не ремесла, а — духа. В акт не только профессии, а — служения.

И это «не читки требует с актера, а полной гибели всерьез».

Хорошо зная о том, как труден подобный акт восхождения на высокую ступень художественного понимания мира, поэт посчитал необходимым к строкам о Шопене, выражающим квинтэссенцию и его, Пастернака, метода, добавить еще одну финальную строку:

Достигнутого торжества
Игра и мука —
Натянутая тетива
Тугого лука.

Да, игра, как ни покажется странным для неигрового кино, хотя на самом деле ничего странного нет!..

И мука!..

И ее никакой экранной мукóй не заменишь, даже самого высшего сорта.

«Чем говорить о серебре на твоем ружье, поговорим лучше о его попаданиях»[3], — усмехался Дзига Вертов, имея в виду не только охоту. Вернее, и охоту, но в том смысле, в каком ее понимал: «Он — охотник. Охотник за кинокадрами. За кадрами правды... Но он еще и поэт. Он проникает в жизнь с художественными намерениями»[4].

Истинная поэзия, отнюдь не подменяя документа, всегда строго документирована, может быть, больше, чем любой другой вид искусства. Предельная эмоциональная концентрация документируется в поэзии фактами, вызвавшими прилив чувств. В противном случае чувства утрачивают достоверность, а поэзия превращается в словесные кружева, иногда очень искусные, завораживающие нас изощренным орнаментом, музыкой речений и магией ритма, но не зароняющие в нас стойкие ощущения — яркость блица: ослепительно и недолговечно. Ведь не случайно не иссякают исследования документальных, фактических истоков не только «Евгения Онегина», но и всей пушкинской поэзии.

Или шекспировских сонетов.

Или лирики Маяковского.

Или, конечно же, Пастернака.

Разумеется, нельзя упрощать, уподобляя творческий процесс беговой дистанции: на старте — житейский факт, на финише — исторгнутые благодаря этому факту из взволнованной, задыхающейся от бега груди поэта возвышенные чувства. Путь от мимолетного, житейски беспечного к жизненно значительному, от проносящегося мгновения к мгновению остановленному — на десятилетия, на долгий срок, на века — полон таинств, непредсказуемых поворотов.

Но когда действительно на долгий срок, а уж тем более на века, то ведь всегда нами ощутима крутость замеса «низкого» и «высокого». «Низкое» дает «высокому» мускулы, «высокое» помогает сочетать силу мускулов с духовной силой. Художник останавливает мгновение во всей его красе, если он и впрямь его *остановил*. Вычленил из привычной повседневности. Вырвал мгновение из ряда подобий, открыв его бесподобность.

Пастернак это умел. И нет ничего зазорного нам такому умению поучиться, взять его взаем. Сейчас, когда неигровое кино, пережив быстротечный период взлета, по существу уперлось носом в стенку, такой заем приобретает, на мой взгляд, принципиальное значение.

[3] Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966, с. 249.

[4] Там же, с. 260.

Зара Абдуллаева

# Сказкобыль

## Комментарий к книге «Действительность и фольклор»

*Предлагаем читателю странный, хотя и не вполне новый (памятуя известное сочинение Х. Л. Борхеса «Пьер Менар, автор «Дон Кихота»), вариант публикации. Обычно мы печатаем либо статьи, либо фрагменты из книг. А в данном случае — имеющий, на наш взгляд, самодостаточную ценность — комментарий к монографии «Действительность и фольклор». Правда, нам не удалось ознакомиться с рукописью самой монографии. Но ее наличие, судя по комментарию, не вызывает сомнений. Надеемся, что это культурологическое исследование советской жизни и советского человека в свое время будет опубликовано.*

«Миф, потерявший социальную значимость, становится сказкой»,— писал И. М. Тронский. Мы переживаем уникальное время, когда рухнули мифы. Одно из косвенных свидетельств — появление на нашем телевидении колдунов и звездочетов. У них есть имена, точный адрес. Мы слушаем интервью с ними на полном серьезе и без тени смущения.

Мифы придают общественному самосознанию стабильность, чудо сказки случается неожиданно, «просто так».

Поначалу возрадовавшись разрушению мифов, теперь мы сопротивляемся демифологизированной «правде», хлынувшей со всех сторон и углов. Защищаемся от тотальной мифологической разрухи по многим причинам, в том числе и чувствуя ее фальшь.

Есть смысл, минуя предрассудки, взглянуть туда, куда смотрели тысячи раз, и замкнуть историческую цепь в одном месте — в том самом, которое «умом не понять».

«В сказке,— писал В. Я. Пропп,— отражена как действительность доисторическая, так и средневековые обычаи и нравы и социальные отношения феодальных времен и времен капитализма». И, разумеется, социализма.

### Предисловие

Стр. 7. Речь идет о самой таинственной сказке. Существует распространенный вариант «Курочки рябы», на котором выросло не одно поколение советских детей. Снесла курочка яичко, дед бил, бил, не разбил, баба била, била, не разбила, мышка бежала, хвостиком махнула, яичко разбилось. Дед плачет, баба плачет, а курочка кудахчет: не плачь, дед, не плачь, баба, я вам снесу яичко не золотое, а простое. Почему дед с бабкой плачут, если они стремились к тому, что свершилось? Яичко-то, наконец, разбилось. Выпала нечаянная радость, но что с ней делать? Спокойно ею довольствоваться или уничтожить, чтобы потом горевать? Эта семья удивительна тем, что ее труд направлен против результата. Они бьют, а разбить не хотят (см. комм. к с. 264 о тайном желании царевны погубить, а не выбрать жениха). Быть «при деле» значит не более, чем предаваться мечте. Реализованная мечта есть смертельный крах жизни. Оттого и дед с бабкой плачут — им нечего больше делать. Так чеховские сестры не едут на вокзал за билетом в Москву, а советское правительство не вводит рынок, на словах только к нему и двигаясь.

Канонический вариант в сборнике Афанасьева другой. Курочка снесла яичко, его положили на полку, мышка хвостиком тряхнула, яичко разбилось. «Старик плачет, старуха возрыдает, верх в избе шатается, девочка-внучка с горя удавилась».

С убийства эрцгерцога Фердинанда началась первая мировая война, но это, как известно, был лишь повод.

Яичко разбилось — последняя капля чашу

терпения переполнила. «Так жить нельзя». В «Репке» никак не удавалось вытащить овощной гигант. Даже когда все дружно уцепились за репку и друг за друга — ничего не получалось. Когда же появилась мышка — всего-то маленькой мышки недоставало, чтобы большую репку вытащить («Иван меньшой — разум большой»), дело сдвинулось. А в «Курочке» мышка совершенно невольно разбила яичко, счастье. Оно было «пестро, востро, костяно, мудрено»! В известном варианте дед с бабкой золотое яичко не могли разбить (сами по себе, без магической помощи персонажи сказок ничего сделать не могут), зато мышка с легкостью «хлестаковской» сделала то, что не сумели умудренные опытом работяги.

Вот загадка загадок. Яичко разбить трудно, а пойти туда, не знаю куда, и принести то, не знаю что,— возможно!

Мышка не только яичко разбила, но дом разорила, внучку довела до самоубийства. Бежала просвирня, узнала о горе, ей все рассказали, она просвиры изломала, побросала. Подходит к ней дьячок. Она ему все горе пересказала, он пошел и перебил колокола. Из-за внучки? Потом дьячок пересказал горе попу. Поп так расстроился, что все книги изорвал! Вот в какой колодец зарыта «слезинка ребенка» Достоевского. Не судьба Аленушки и ее братца Иванушки страшна, а этой безымянной внучки, у которой, может, кроме этого яичка ничего в жизни не было. «Униженные и оскорбленные» рождены от этой сиротки. Самоубийца «Кроткая» в «ином мире» состояла в родстве с этой висельницей. Из-за яичка. Из-за «пустяка». Вот где могила, на которой расцвела подвижность, отзывчивость и темная инфернальность «загадочной русской души». Вот экзистенциальное зерно русской драмы.

Разбилась жизнь, как разбивается яйцо. Так у Чехова Треплев стреляется под стук лотошных фишек или вообще разбиваются жизни, когда «люди обедают».

Если правда, что позднейшая русская литература вышла из гоголевской «Шинели», не откуда-нибудь, а из вещи, с таким трудом добытой и в результате украденной (грабеж на большой дороге отнял самую интимную, взлелеянную мечту), то шинель Акакия Акакиевича вышла из сказки о курочке рябе. И Достоевский, конечно, не зря помянул Гоголя.

Стр. 9. См. «Записки из мертвого дома» — sic название: «Арестант послушен и покорен до известной степени; но есть крайность, которую не надо переходить. Кстати: ничего не может быть любопытнее этих странных вспы-

## Евгений Трубецкой

# «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке

*Рядом со статьей Зары Абдуллаевой мы публикуем небольшие фрагменты из статьи известного русского философа Евгения Трубецкого. Редакция полагала дать ее полностью, но нас опередил журнал «Литературная учеба» (1991, № 4). Однако нам представляется важным, чтобы статья Трубецкого, хотя бы во фрагментах, сопрягалась с материалом Абдуллаевой — как иной подход к одному и тому же предмету — русской сказке.*

**[...] Национальное в сказке почти всегда вариант общечеловеческого. [...]**

**[...] В сказке есть не только сверхнародное, но и сверхвременное. [...]**

**[...] несчастный, обездоленный и дурак занимают в сказках всех народов видное и почетное место. Национальная окраска проявляется лишь в конкретном изображении этих героев, в конкретном понимании той бедности, от которой они ищут спасения, и того богатства, в котором они его находят.**

**В русской сказке необыкновенно ярко и образно отражается психология русской народной печали. [...]**

**[...] вся социальная утопия сказки окрашивается прежде всего стремлением наесться и напиться вволю. [...]**

**[...] Экономический материализм, для которого всякая идеология, в том числе и сказочная, представляет собою «отражение экономических отношений в человеческих головах», мог бы найти в сказках этого рода богатый материал для своих построений. Но было бы глубоко ошибочно сводить всю сказку к этой вульгарной мечте о материалистическом рае.**

**Есть в сказке иное, высшее вдохновение, которое поднимается над житейским; в сказках, где чувствуется этот подъем, мы не найдем отзвуков классового антагонизма и классовых вожделений. Есть сказки, где прямо**

*Продолжение см на с 91*

шек нетерпения и строптивости. Часто человек терпит несколько лет, смиряется, выносит жесточайшие наказания и вдруг прорывается на какой-нибудь малости, на каком-нибудь пустячке, почти за ничто. На иной взгляд можно даже назвать его сумасшедшим; да так и делают».

**Глава 1**

Стр. 13 — «Сказка — ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок». Урок (смысл) извлекается из лжи. Намек отсылает к правде. Сказка — «по ту сторону» противопоставления «лжи» и «правды», или, по крайней мере, она учит их особым взаимоотношениям.

В сказке, где сбываются необыкновенные события, равно как в советской действительности, заложены принципы, если угодно, методология порождения тайного смысла, не подчиненного причинно-следственным связям. Здесь действуют законы, которых «не взять» ни логикой, ни психологическим анализом, а только проникновением, художественной интуицией. Поэтому у нас главные ученые — писатели и художники, а народное творчество — от сказок до анекдотов — есть самый «индивидуальный» способ осознания специфической реальности.

Стр. 29. Героиня «Волшебной горы» Томаса Манна госпожа Шоша, русская женщина с нерусской фамилией, объясняет Гансу Касторпу мораль по-русски: «Нравственность? Тебе это интересно? Так вот, нам кажется, что нравственность надо искать не в добродетели, то есть не в разумности, дисциплине, добрых нравах, честности, а скорее в противоположном, то есть в греховности, когда отдаются опасности, отдаются тому, что вредно, что съедает нас. Нам кажется, что более нравственно погибнуть и даже губить себя, чем сохранять...».

Стр. 37. Советский художник-авангардист Мироненко ведет диалог с самим собой в «Декоративном искусстве СССР». Отстраненный, я бы сказала, «загробный», «эмиграционный» взгляд на метаморфозы советской жизни и искусства:

«— Манифесты Малевича и других агитаторов авангардизма эпохи великих преобразований, столь уважаемые на Западе, триумфально воплотились в тоталитарном искусстве сталинского времени, получившем название «социалистического реализма». По сути дела, он не имеет никакого отношения к жизненной реальности, зато прекрасно отражает реальность Новую, мечту, утопию, трагически воплощенную Новым человеком — «гомо советикус».

— Получается, что советский соцреализм был главной ветвью модернизма, наиболее последовательной?

— Если и не главной, но равновеликой. Западный плюрализм создал условия хаотического развития, игры без правил, у нас же эволюция происходила научно, и в итоге у березы все-таки выросли листья ясеня, как и хотел Лысенко,— в данном случае его роль сыграл Малевич (см. комм. к с. 407 о том, что роль Ивана-царевича предназначалась Ставрогину.— *З. А.)*. Другое дело, зачем?

— Ну, хотя бы для того, чтобы доказать саму возможность невозможного (то, что, собственно, конституирует сказку.— *З. А.)*. Пусть даже дрянь получится, бесполезно, невкусно совсем, но опыт-то проделать надо, опыт колоссальный. Одно это заслуживает уважения. До сих пор Запад считает свой путь развития искусства более плодотворным и не понимает, что советский человек — художник в том смысле — уже стал живым воплощением «черного квадрата».

— Ну, известно, «мы рождены, чтоб сказку сделать былью». Но стала ли она былью?

— Ровно настолько, насколько это было возможно. Действительность была как бы отделена от государства и эволюционировала параллельно развитию сюжета авторов «сказки». Например, для советского художника, как представителя «гомо советикус», характерна двойственность, если не сказать, двуликость. Правда и ложь воспринимаются им как чисто условные понятия, добро и зло постоянно меняются местами. Я бы назвал это советским «алкогольным» сознанием».

Мне кажется, художник предложил научное определение советского сознания. Его фольклорный аналог — «без пол-литра не поймешь». А истоки известной двойственности — в послесловии анонимного рассказчика сказок, который после пира непременно впадает в «алкогольную» миражность: «Я на том пиру был, мед, пиво пил, по усам текло, а в рот не попало». Вот где предвестие фундаментальной взаимозаменяемости не только «правды» и «лжи», но нормальных и сумасшедших, победителей и жертв, художника Малевича и академика Лысенко, трезвых и пьяных. Недаром достоверно известно: «Что у трезвого на уме, у пьяного — на языке». Человек-то один. Равно как и действительность. Но осознание ее, отношение к ней впрямую зависит от дозы принятого.

Стр. 39. В свое время об этом писал в книге «Гомо советикус» А. Зиновьев: «...вечная проблема номер один «быть или не быть?» для русского человека предстает в форме: пить

или не пить? И двух мнений тут не может быть: конечно, пить!»

Пить — значит жить. Жить — значит включить реальное сознание. Не случайно сейчас выдаются талоны на водку в качестве предмета первой необходимости. Но «алкогольное» сознание, в котором двоится сказочная и натуральная действительность,— это одновременно и утопическое сознание. Сознание утопленников, которые топят зыбкую грань воображаемого и сущего. Оттого почти каждый советский человек воленс-ноленс художник и алкоголик. То герой, то враг. Левша и правша. И всегда романтик.

Стр. 47. См. название коммерческого магазина близ Тишинского — «блошиного» — рынка: «Вертер».

Стр. 51. Искусство действительно принадлежит этому народу, который, как «настоящий художник», живет вымышленной реальностью. И это принадлежащее народу искусство как нельзя более точно названо «социалистическим реализмом»: сказкобылью, лжеправдой, кентавромахией.

Стр. 70. Бытие определяет сознание. Алкогольное сознание определяет инобытие. Иначе говоря, художественную реальность, где метафорическая жизнь слита с реалистическим искусством.

## К главе 2

Стр. 93. Сказка кончается всенародным праздником, пиром, где новый царь щедро одаривает едой, питьем и весельем. Распределением изобилия завершается светлый путь главного героя и начинается его долгая счастливая жизнь. После финала сказок следует присказка, «голос из хора», как бы подтверждающий реальность происходящего: «Я на том пиру был, мед, пиво пил, по усам текло, а в рот не попало». Странно. Какое-то уничижительное признание собственной нерадивости. Вроде был, но как бы и не был; вроде пил, да не выпил. Фантомная реальность, известная не только по стереотипу о «загадочной русской душе», но и о «теле» (предвестие будущего «голода в богатой стране»).

В обмолвке-присказке («Во всякой сказке есть элементы действительности». Ленин) заключена загадка не только российской «души» и «тела», но и места, где они обретаются. Мерцающий смысл этой великой загадки выражен в архетипическом соединении невозможного: «...пил, а в рот не попало». Это момент судьбоносный, фиксирующий в каком-то смысле про́клятость — оборотную сторону призванности: мы (коллектив, народ) **осмеивается этот приземистый идеал житейского благополучия. [...]**

**[...] Сказки, где так или иначе высказывается или вышучивается житейская мечта русского простолюдина, наиболее близка к русской действительности [...]**

**[...] На все лады повторяются и варьируются в сказке рассказы про «иное государство». ...Одни удовлетворяют потребности в «новой земле» естественными житейскими способами: Другие, напротив, преисполняются отвращением ко всему обыденному, житейскому и испытывают непреодолимое влечение к чудесному. [...]**

**[...] Искателей чудесного манит самая неизвестность искомого, и оттого они так часто сами не знают, куда идут и чего ищут. Преклонение перед мудростью «незнания» составляет неожиданную черту сходства между философией Сократа и сказкой всех народов. [...]**

**[...] Нет ничего, что в большей степени вызывало тоску по «иному царству», чем серые однообразные тона нашей будничной прозы.**

**[...] «Новое царство»... познается в самом стремлении к нему, в самом факте подъема над жизнью, ибо этот подъем невозможен без некоторого внутреннего озарения. [...]**

**[...] В общении с крылатым и вещим сам человек одухотворяется, и это одухотворение выражается в чудесном расширении его горизонта. Когда мужик подъемлется на орлиных крыльях на ту высоту, откуда море кажется колесом, то значит, что он приобрел бесценный дар, мирообъемлющий взгляд... Тут есть коренное изменение в самом облике человека и прежде всего — чудесное превращение в его мирочувствии. Сопоставьте видение синей лазури и полет к ненаглядной Красоте с жирной утопией солдата-дезертира. Там высота подъема и легкость духа; здесь волчий аппетит и земная тяжесть. Обе сказки — создание простонародного мужицкого творчества. И однако в той и другой мы найдем не только иной взгляд на жизнь, но вместе с тем и иную душу. [...]**

**[...] Весь мир стремится подняться над собою в человеке и через человека. Это участие всей твари в подъеме человека к неизреченному великолепию один из наиболее ярких и любимых мотивов русской сказки.**

**Иван Царевич ищет возлюбленную «Ненаглядную Красоту», и вся тварь призывается к участию в его исканиях. Его стремление и его подъем к красоте рассматривается сказкою как что-то всему живому близкое и нужное, за что вся тварь призывается к ответу. [...]**

**[...] Здесь перед нами раскрывается еще одна черта «иного царства». Оно есть прекрасное, неизреченное, чего ни тварь земная, ни люди не ведают и вместе с тем то, чего весь мир ищет, чему всякое дыхание покоряется. [...]**

*Продолжение см. на с. 93*

рождены, чтоб сказку сделать былью. Я (индивидуум) на том пиру был, мед, пиво пил, а в рот не попало.

Стр. 108. Образ сталинской эпохи устремлен к сказочной героике буден, которые венчаются «пирами Валтасара» (игрищами верховной власти), «Книгой о вкусной и здоровой пище» (руководящим пособием для «простого» народа). И присказками — послевкусием пира в миру, крепко замешанном на идеале содомском, увековеченном бывшим семинаристом, рассчитавшимся с «идеалом Мадонны» и осуществившим из «сказки» («сказка вся, больше врать нельзя») — быль с ее жестокостью, поэзией, подвигами и победительной силой.

## К главе 3

Стр. 120. Сказочный герой идет «куда глаза глядят», так как не знает дороги. (К слову, походы «физиков», геологов, певших под гитару вокруг костра песни собственного сочинения, олицетворявших таежную романтику непроходимых мест и дальних странствий,— это ностальгия по «новой коллективности», это тоска «лириков», порывающих с постылой рутинностью казенных присутственных мест и «домашнего очага» во имя героического настоящего, возможного только в пути.)

«Поди туда, не знаю куда» — это «зов души» и практическая цель. Когда началась перестройка вчерашних мифов, заколебалась вся толща жизни. Неизвестным по-прежнему остается путь: то ли «назад, к Островскому», к купцам, капитализму, либо вперед, к «сказочному коммунизму»; либо влево, либо вправо. Так или иначе, идя «куда глаза глядят», мы забываем, что Россию не вообще «не понять», а именно умом. Значит приблизиться к пониманию можно каким-то другим образом. Если перестать давить на сознание — сознательность, едва ли не основное условие социалистического общественного развития, а уловить коллективное бессознательное народа, сложившего сказки, которые суть нашего не-долженствования («ты должен, ты обязан»...), а предназначения.

Стр. 139. Самое интересное не то, что герой идет туда, куда не знает, а то, что туда он приходит.

Захотел царь извести Андрея-стрелка, так как полюбил его жену Марью-царевну, Царь дает стрелку задания. Жена велит мужу не волноваться, а идти спать. Ночью она быстро справляется с поручениями. Царевна-лягушка тоже предпочитала работать ночью. Днем она пугала, восхищала публику фокусами: положит на пиру объедки в рукава платья, а как взмахнет руками — розы и драгоценные камни сыпятся. То есть днем она выступала как бы в цирке, как Кио, но вот ночью работала на совесть. Днем можно «надуть», а ночью осуществляется так называемый честный труд «свободных рабов», которые исхитрялись выполнять задания царя-деспота.

Стр. 170. Кроме магической помощи ночная работа сопровождалась и облегчалась особым «сексуальным» наслаждением. Недаром Сталина называли отцом народов! Сильная метафора, породившая вполне реальные плоды: детей вождя, а потом и их внуков — детей XX съезда. Самый главный творец предпочитал работать всю ночь. А утром — «либо пан, либо пропал»: либо ты герой (если удалось исхитриться), либо смертник («мой меч, твоя голова с плеч»). Ночная работа — это оплодотворяющая невидимая сила, вызвавшая на свет не одно поколение трудящегося советского народа, умиравшего с именем «отца» на устах и обретающего «новую жизнь» с отказа от него.

Передовики производства, ударники, стахановцы, подгоняющие процесс перерождения сказки в быль, то есть перестройки огромного социально-культурного тела, произошли не только от «отца», но и от Марьи-царевны, Василисы Прекрасной и других родственников сверхъестественных сил: колдунов, бабы-яги, змеев-горынычей. Эти родственницы названы Проппом дарительницами. Яга в этой функции была либо матерью, либо тещей героя, либо теткой, сестрой его жены. Тот, кто прикасался к жителям иного, загробного царства — тридесятого или коммунистического,— получал недюжинную активность и выносливость: труд мертвых был огромный, «успешный», бесконечный. И чем дальше отодвигалось тридесятое царство — «царство мертвых», чем больше вырубалось на пути к нему леса, летело щепок, тем быстрее шел отбор на звание «пассивного» героя, которому даровалась магическая сила.

Стр. 171. Так утверждались мифы — первоначальная стадия сказки, одна из составных частей марксизма.

Стр. 175. Стоит обратить внимание, что съезды и пленумы эпохи перестройки — ее «главное дело» — народ смотрел по ночам, когда не спал. Днем он не работает, готовится к ночи — к сопереживанию, реакциям, ответу.

Стр. 181. Пятилетки в четыре года, цель что-то (кого-то) догнать или перегнать — это не что иное, как убыстрившееся мифологическое время, когда «волк» и «конь» за секунду тысячи верст пробегают, а богатыри растут не по дням, а по часам. Отсюда: «чужие дети

быстро растут», дети отца народов, бабы-яги, чудищ или их идееносителей. Неразличение времени — бесконечность и любовь к точным срокам (наступление коммунизма, например, или за три дня надо сказочному герою управиться, или за одну ночь) — в сказкобыли значило обмануть, одурачить. Волшебное, ирреальное ощущение времени обеспечивало энтузиазм впередсмотрящих.

Стр. 183. Ср. мысль А. И. Герцена о том, что русский народ «не верит в свое настоящее положение...»

Стр. 191. За ночь надо выткать полотно, вышить рубашку, сделать ковер, испечь хлеб, вспахать землю, посеять пшеницу, сжать, обмолотить и в амбар убрать, разбить сад, построить дворец, возвести мост. Раз это возможно, значит «я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек». Раз это делается, значит «нам нет преград ни в море, ни на суше».

Стр. 197:

Нам не страшны ни льды, ни облака.
Пламя души своей, знамя страны своей
Мы пронесем через миры и века.
Нам ли стоять на месте?
В своих дерзаниях всегда мы правы.
Труд наш есть дело чести,
Есть подвиг доблести и подвиг славы.
К станку ли ты склоняешься,
В скалу ли ты врубаешься,
*Мечта прекрасная, еще неясная*
Уже зовет тебя вперед (курсив мой.— З. А.).

Стр. 203. Л. Рубинштейн обратил внимание на «обратную перспективу» древнерусской живописи в тексте советской песни:

Мы железным конем
Все поля обойдем,
Соберем и посеем и вспашем.

Стр. 203. См. приложение (ч. 2, статья Б. Сарнова о последователях литературного наследия капитана Лебядкина).

Стр. 240. В сказке «Поди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что» Марья-царевна все задания царя перевыполнила, но он остался недоволен. Тогда обратились к кабацкому пьянице, который за поднесенный стакан придумал бессмертную задачу: послать «туда, не знаю куда: принести то, не знаю что». Алкогольное сознание поставило сверхтворческий вопрос, абсурдный только в той системе координат, которая ориентирована на реальность сегодняшнего, а не завтрашнего дня. Эта рожденная в кабаке великая цель обеспечила бесконечный к ней путь, бессмысленный только на первый взгляд. Ни тридесятого царства, царства мертвых, где царит райское благоденствие, ни коммунизма — его социального аналога, никто, кроме сказочных

**[...] Препятствия, отделяющие человека от предмета его искания, преодолеваются либо силой, либо мудростью. Соответственно с этим среди ищущих «иного царства» выделяются в особенности два типа — богатыри и вещие. [...]**

**[...] Вступая в соприкосновение с волшебной силой, изменяющей законы естества, богатырь в большей или меньшей степени подчиняется этой силе, становится как бы ее орудием. Тогда его личный подвиг отходит на второй план.**

**Грань между сказкою и былиной не отличается строгостью и неподвижностью: она нередко нарушается вторжением сверхъестественного, сказочного в былину; тогда тем самым изменяется облик и в особенности значение богатыря. Есть, например, рассказы, где самая сила Ильи Муромца приобретает характер сверхъестественный. Тогда эта сила понимается как что-то постороннее самому богатырю: она вливается в него извне, через чудесный напиток; в связи с этим в богатыре появляются черты, указывающие на ослабление его человеческой энергии: лежанье на печи, неделанье. [...]**

**[...] Необходимость чудесной помощи обуславливается самим свойством магических задач сказочного героя. [...]**

**[...] Многочисленны случаи, когда сказочный герой попадает в плен к какому-нибудь царю, который под страхом смертной казни налагает на него явно неисполнимые задачи: ...«Пойди туда — не знаю куда, принеси то — не знаю что». Бессилие героя исполнить все эти требования обыкновенно подчеркивается его обильными слезами. Но у него есть спутник, вещая жена; она спрашивает: «О чем плачешь, сердечный друг!» Дает ему мудрый совет, а еще чаще сама делает нужное для него дело. «Не кручинься,— говорит,— молись Богу да спать ложись; к завтрему все готово будет».**

**Тут все характерно: и этот образ плачущего Геркулеса, и волшебство, которое буквально усыпляет его энергию, и воплощение мудрости в женственном существе, о чем красноречиво говорят самые названия сказок — «Василиса Премудрая» и «Мудрая жена».**

**Избранник этой магической мудрости обрекается на совершенно пассивную роль: от него требуется только безграничное доверие, покорность и преданность той высшей силе, которая его ведет. Личные свойства героя, его сила и ум тут не играют никакой роли. Его человеческое дело в сказке — ничто; также и его рассудок, ибо, с точки зрения магической, поступок, который кажется людям безрассудным, нередко оказывается самым мудрым. Неудивительно, что рядом с богатырем, героем сказки, является существо, совершенно лишенное всякого человеческого ума,— дурак. Именно в его человеческом безумии познается сила высшей мудрости. Поэтому дурак оказывается сказочным героем по пре-**

*Продолжение см на с 95*

счастливцев, не видал, однако точно известно, что они есть. Притяжение невидимого, неосвоенного давало сказочным героям и тем, кто должен был из сказки (лжи) сделать быль, веру, что она (ложь) и есть правда, с помощью которой можно достичь победы над «царем», «врагом», «прошлым» и «будущим».

Стр. 246. Фирс в «Вишневом саде» Чехова говорит: «Жизнь прожил, словно и не жил». Если прожил, то как же не жил? Вот неразгадываемый несмотря на сонм интерпретаций остаток пьесы, написанной, к слову, накануне революции 1905 года. Остаток — это нулевой результат в кульминационный момент его, казалось бы, реального достижения. Этот парадокс связан с совсем нелитературной — экзистенциальной — проблемой «текста и подтекста», видимого и невидимого, то есть с проблемой считывания едва ли не роковой предуготовленности: не имея — иметь, не живя — все же жить, пить — и умирать от жажды. Воссоединять в исторической перспективе — при сверхразличии — правых и левых, наших — ненаших, то есть даже при осуществлении выбора в одно время, в другое непременно сменить конъюнктуру, поменять местами первых с последними. И наоборот. «Без пол-литра не поймешь».

Стр. 249. «В некотором селе, не далеко, не близко, не высоко, не низко — жил-был старик...» Место не указано — у него есть только огромные размеры, так как чтобы сказка (и быль) состоялась, надо обязательно активно перемещаться. Анонимность места, незнание пути («куда глаза глядят»), неопределенность цели («принеси то, не знаю что») — понятия не географические, не социальные, не исторические, а позывные народной судьбы: неизвестно зачем, почему и за что.

Стр. 258. См. «Войну и мир». Пьеру Безухову снился сон: живой глобус, не имеющий размеров.

Стр. 259. Путь в тридесятое царство, в светлое будущее лежал через лес. Доходил только тот, кто находил магического помощника. Другие, кто действовал «сам по себе», «индивидуально», были обречены. «Волшебная сказка должна рассматриваться не как нечто оторванное от экономики и социального строя, а как производное от них» (В. Я. Пропп).

## К главе 4

Стр. 259. «Я маленькая девочка, танцую и пою, я Ленина (Сталина) не видела, но я его люблю». Не видела, но именно поэтому люблю. «Я этого романа не читал, но хочу сказать...» Любовь к дальнему — неважно, к коммунизму или к рынку — определила романтизм (по-научному «утопизм») внуков дедушки Ленина и детей XX съезда. Когда стрелок Андрей отправился неизвестно куда за неизвестно чем — этого задания в волшебной книге не нашлось. Но баба-яга посоветовала обратиться к древней лягушке, которая «тридцать лет в отставке жила». Она сказала: «...увидишь терем — не терем, избу — не избу, сарай — не сарай...» Андрей видит: старая изба — не изба, тыном обнесена, без окон, без крыльца. Он туда вошел и спрятался за печку». Там он нашел свата Наума (в другом варианте Шмат-разум), которого никто не может увидеть, ибо он и есть «то — не знаю что». Сват (разум) неизвестно кого помог Андрею обхитрить купцов и получить три диковинки. Одна из них — дубинка — убила царя, а Андрей занял его место. Царь посылал стрелка на гибель — или на вечные поиски неизвестного, а в результате поплатился жизнью сам. Хотя обреченным казался Андрей.

Удивительна метаморфоза этой манкой, гибельной цели: «Смело мы в бой пойдем за власть Советов и как один умрем в борьбе за это». То есть все умрем за неизвестно что. Причем никого не останется. Этапы большого пути верстались не только насилием, кровопролитием, обманом, хитростью, но и «трудными задачами».

Стр. 259. «Трудные задачи» — привилегия и сказок, и действительности, которая должна ею стать. В сказке эти задачи задаются тому, кто должен их выполнить, но главная из них, едва ли не подсознательная, заключалась в том, чтобы герой... погиб. Об этом не только сказка «Поди туда...», но и множество других, где царевна испытывает своего потенциального мужа. Очень важно, что «трудные задачи считаются невыполнимыми» (нельзя построить социализм — неизвестно что, между тем он построен, нельзя спарить его с капитализмом, то есть стать «немножко беременной» и т. д.).

«Задача задается,— писал Пропп,— как испытание жениха. Под «силой» подразумевается не физическая сила, а сила иного рода... здесь испытывается та сила, которую мы условно называем магической и которая воплощена в помощнике». Магию умом не понять, равно как и не понять, почему мы «как один умрем в борьбе за это». «В задачах и угрозах сквозит не только желание

иметь для царевны наилучшего жениха, но и тайная скрытая надежда, что такого жениха вообще не будет». Тончайшее замечание. И фундаментальное. Это нечто вроде подсознательного заклинания результата, хотя по видимости его надо только завоевать. Тайная враждебность, которую Пропп усмотрел у невесты к конкретному жениху, а не вообще к идее замужества, есть перманентная оттяжка, казалось бы, чаемого финала, результата, надежда на то, что его не будет, ибо он принесет смерть, бессмыслицу дальнейшего пути без «трудных задач», то есть «легкой жизни». Поэтому отодвигаемое будущее дороже настоящего. И чем больше сил кладется на приближение будущего, тем автоматически длиннее становится к нему дорога.

Стр. 275. За власть Советов мы умрем. Власть останется, а нас не будет. Поэтому пока кто-то еще остался, продлевается борьба.

Стр. 276. «Кто же знал, чем все это кончится...», «Кто же знал, кем он был на самом деле, мы верили...» Не знать, не видеть, не уметь — залог того, чтобы полюбить, сделать, получить. Сказка «Незнайко»: «Что ты за человек?» — «Не знаю».— «Из каких земель» — «Не знаю».— «Чьего роду-племени?» — «Не знаю». Не знает тот, кто чувствует главное. Плохонький жеребец спасает от бед, самый грязный конь оказывается богатырским, Иванушка-дурачок — царем, Незнайко — знатоком.

Стр. 276. См. Н. Горбаневская: «А я откуда? Из анекдота. А ты откуда? Из анекдота. И все откуда? А все оттуда из анекдота, из анекдота.

Стр. 281. Индивидуальные качества для героя сказки абсолютно несущественны. Добивается тот, кто четко выполняет указания представителей «того света», кто к ним причащается.

## К главе 5

Стр. 282. Было у старика три сына. Третий Ванюша «не хитер, не мудер, а куды смысловат! Работал не работал, все на печке лежал; отлежал бока и говорит братьям: «Эх вы, тетери! Отпирайте-ка двери; хочу идти туда — сам не знаю куда». Хочу оттого, что не знаю! «Не видела, но люблю». Погулял Ванюша, пропил деньги, жил — не тужил, «много время так провождал, никогда не работал». Именно он, Ванюша, пьяница Незнайко победил сарацинское войско, оказался богатырем, а потом и царем. «Незнайко», «дурак» — избранный, тот, кто имеет главный ум — имуществу, предпочтительно перед богатырем. Иногда, впрочем, стушевывается грань между этими двумя типами: черты богатыря и дурака сочетаются в одном лице. И слияние это совершенно естественно. Перед лицом высшей чудесной мудрости оба оказываются одинаково неумными и беспомощными.

**Фигура дурака, который с видимым безрассудством сочетает в себе образ вещего, составляет один из интереснейших парадоксов сказки, притом не одной русской сказки, ибо образ вещего безумца или глупца пользуется всемирным распространением: «священное безумие» известно еще в классической древности. Тайна этого парадокса у всех народов одна и та же: она коренится в противоположности между подлинною, то есть магическою, мудростью и житейским здравым смыслом: первая представляет собою полное ниспровержение и посрамление последнего. Образ «дурака» как бы вызов здравому смыслу. [...]**

**[...] В зависимости от того, как оценивается здравый смысл, и отношение к дураку не может быть одинаковым. В сказке вообще и, в частности, в русской сказке мы находим две диаметрально противоположные его оценки. Есть вульгарные, рассудочные рассказы и анекдоты о дураке, без примеси чего-либо волшебного: в них дурак играет роль шута и служит всеобщим посмешищем. Это жалкое существо, всех раздражающее нелепыми поступками, всеми битое и потому вечно плачущее. Но как только сказка вступает в соприкосновение с чудесным, отношение к дураку в корне меняется: дурак окружается почетом и посрамляет насмешников. Народная мудрость чует, что «иная простота бывает не без хитрости», и сказка дает об умственных способностях дурака характерный отзыв: «Ванюша не хитер, не мудер, а куда смысловат».**

**Внешнее отличие этого героя от всех прочих людей есть прежде всего видимая несуразность речей и крайняя безрассудность поступков. Одна из характерных черт его — неведение. О чем бы его ни спросили, даже о том, как его по имени зовут, у него один ответ: «Не знаю». С незнанием у него связывается и другая любимая черта народного героя — неделанье. [...]**

**[...] Поступки дурака всегда опрокидывают все расчеты житейского здравого смысла и потому кажутся людям глупыми, а между тем они неизменно оказываются мудрее и целесообразнее, чем поступки его «умных» братьев. Последние терпят неудачу, а дурак достигает лучшего жребия в жизни, словно он угадывает мудрость каким-то вещим инстинктом. Другие рассудительные люди возлагают свои упования на денежную силу; дурак же цены деньгам не знает, золото не ставит ни в грош; часты случаи, когда в уплату за произведенную работу он берет вместо денег котенка да щенка. Приходит время и оказы-**

*Продолжение см. на с. 97*

туицию. Поэтому «дуракам всегда везет». «Дурак» в отличие от «умных» наделен не только кой-какой индивидуальностью, во всяком случае он действует вразрез с общепринятыми правилами, но и особой любовью. В сказке «По щучьему велению» старшие братья едут торговать, а Емелю оставляют дома на печи лежать. «Дурак», пока его не спровоцируешь, ничего не хочет. Ибо он — самодостаточный философ, для которого работа — нужда, а не ценность. Работают, чтобы разбогатеть, чтобы что-то получить, а он — созерцатель. В таком аскетизме и праздности — самый интимный русский идеал. Идеал, в сущности, «лишних людей»: от Ильи Ильича Обломова до Леонида Ильича Невлера.

Стр. 282. См. ст. Б. Парамонова «Русский человек как еврей».

Стр. 284. Сказка «Мена»: мужик спас купца. Тот дал ему золото, мужик золото променял на коня, коня на быка, быка на барана, барана на свинью, свинью на иголку. Иголку потерял. Вернулся домой ни с чем. А жена рада: хорошо еще, что сам вернулся, «пойдем ужинать». Это с одной стороны. С другой,— в сказке «Золотая рыбка» жена требует от мужа и того, и сего, и третьего. В конце концов все теряет и остается ни с чем. Казалось бы, противоположные пути, а финал один! Крайние притязания — ничего не иметь и иметь все — странным образом совпадают. Только середины не может быть: либо нищета, притом последняя, либо богатство, причем заоблачное. Никакого тебе промежуточного «звена» и «среднего класса». Отсюда социально-культурное отторжение мещанства, равное по силе разве что идеалам «эпохи романтизма». Двойственной эпохи, раздираемой мечтой о «голубом цветке», «иной жизни» и тусклой обыденностью.

Стр. 209. Ахматова называла пьесы Чехова «драмой железнодорожного билета». Потом Ахматову обвиняли в неуместной «будуарной поэзии». Тех, кто отклонялся от героического соцреализма — в мелкотемье; героев прозы «сорокалетних» в том, что они «Гамлеты без шпаги» и т. д. Качество, уровень дарования значения не имеют. В оценках важен «романтизм», то есть отрыв от реальности. Который карает и возвеличивает безотносительно к «субъективной правде».

Стр. 297. «Дурак» — хотя и неумный, зато мудрый. И лично для себя хитрый. Когда Емеля выловил щуку, она обещала его осчастливить, если он даст ей свободу. Но Емеля не верит! В «дураках» нет романтизма «умных». Они мудры и трезвы потому, что довольны тем, что имеют. Емеля говорит щуке, «чтоб она прежде свое обещание исполнила, а потом он ее отпустит». «Умные» — ординарные, простодушные. «Дураки» всегда выпадают из нормы. И далеко не всегда по лености. В сказке «Сивка-бурка, вещий каурко» «умные» братья ночью заснули, рожь не уберегли, а Иван не спал и поймал коня за гриву. «Дураки» своего не упустят. Как писал Пропп, «ложный герой засыпает, истинный герой — никогда». «Умные» скучно живут, работают, торгуют, переживают, что кому-то больше достанется. А «дураки» — весело, праздно и не по прописям.

Стр. 302. Щука велела Емеле запомнить слова: «По щучьему веленью, по моему прошенью». Договор: я прошу, ты делаешь. Главное не сделать, а попросить кого надо. В этом вся штука. Чего же еще просит Емеля? Чтобы ведра сами в избу пошли, чтобы дрова сами кололись. Он просит только минимума не-работы. А старуха в «Золотой рыбке» — дом, хоромы, дворянство, престол, то есть житейских благ. Когда совсем зарвалась, то поплатилась. А Емеля — поэтическая душа, радующийся единственно красоте. Ему надо себя холить, тешить. Он ждет только подарков от братьев: красного кафтана, красной шапки, красных сапог, как нежная барышня (см. В. Розанов о женственности русского мужика). Емеля противится неволе. И к царю не хочет идти. Правда, пришлось к нему на печке поехать, там он влюбил в себя царскую дочку, и все кончилось неожиданно. Однако: «Дурак, видя, что все люди как люди, а он один нехорош и глуп, захотел сделаться получше». И сделался чрезвычайно умным и красивым. Таким, как все. Царь тогда даже хотел ему царство отдать. Но Емеля не взял. Ему не надо ничего, кроме того, чтобы дураком не называли и за глупого не почитали. Он хочет не царства, а уважения и свободы. Позднейшее алкогольное сознание отрыгнуло: «Ты меня уважаешь?»

## К главе 6

Стр. 311. «Бедному» всегда помогут тем или иным способом. Из сказок явствует, что богатым быть опасно («Иван меньшой — разумом большой»: «Эдак скоро простой мужик-деревенщина станет первым человеком в царстве и всю свою мужицкую родню на должности поставит, а нас, именитую знать, со света сживет, коли мы от него не изба-

вимся»), а бедным — выгодно. Так по существу снимается проблема: «иметь — не иметь». Надо только быть внимательным к... слову. Мистическое отношение к словам, которые являются аналогом (или заменой) действия, так сказать, «именем действия», пронизывает и сказку, и «сказочную действительность». За слово сажали, за слово миловали, избранничество героя определялось конкретными словами.

В сказке о молодильных яблоках и живой воде Иван-царевич добивается помощи бабы-яги следующим образом: «Дай свою голову моим могучим плечам, направь меня на умразум.— Много молодцов проезживало, да не много вежливо говаривало». В конце концов за свободу одаривают волшебным словом, которое само совершает реальные действия.

Стр. 312. В советской детской литературе волшебным словом является — «пожалуйста», синоним вежливости. С помощью этого слова ребенок получает все что пожелает.

Стр. 329. Непредсказуемость действия. Поражение подстерегает тех, кто знает. Знание всегда обманчиво. Русско-советская действительность чуралась знания не потому, что в нем была скрытая «неудобная правда», а потому, что в нем нет потребности. Даже когда кажется, что оно необходимо, «ведет к пониманию», «очищает» и т. д. В этом необъятном месте с убыстрившимся временем — в сущности вечном безвременье (или сверхвремени) мы ни живы, ни мертвы. В мифологическом времени-безвременье знание ничего́ не стоит. Незнайко скрывает свою богатырскую силу и после грандиозного боя спешит спрятаться в деревенский дом, на печку. Его подвиги случайно раскрываются, и тогда он вынужден сказать: «Ах ты, богоданный мой государь батюшка, аль меня не признаешь? Ты ж меня завсегда дураком называешь». Назвать — значит припечатать, значит отдать должное, а не почувствовать чудесное, необыкновенное.

Стр. 334. «Назвался груздем — полезай в кузов». Это осознанная необходимость, то есть свобода, а не воля. Сказали: «Колобок, колобок, я тебя съем»,— он убежал. Сказала лиса: «Какой ты хорошенький»,— тут он и попался. Ибо «не дурак», а доверчивый «умный».

Стр. 346. Загадочная логика, связанная с наоборотным смыслом причин и следствий, зависит от веры в слова или интуитивного ощущения его лживости. Хотя нерушимым остается «закон единства противоположностей». Или антиномичности «алкогольного» сознания. С одной стороны, в рус-

**вается, что котенок да щенок и впрямь для него куда нужнее золота [...]**

**[...] Подлинная ценность — только магическое, волшебное, мудр только тот, кто за эту непонятную рассудку ценность отдает все на свете; это и есть тот, кто с житейской точки зрения признается дураком. [...]**

**[...] «Новое царство» есть запредельная человеку сила и мудрость. [...]**

**[...] С мыслью об «ином царстве» связывается мечта о полном преображении законов естества, о полной победе магии над старостью, болезнью, смертью, о совершенном одухотворении мира животного и растительного. К этой цели в русской сказке ведет не столько подвиг и доблесть мужа, сколько мудрость его жены. Характерно, что мудрость олицетворяется не мужским, а по преимуществу женским образом. [...]**

**[...] С мудростью и властью в вещей невесте сочетается и красота, обладающая силою волшебного действия: «Когда она рассмеется — то будут розовые цветы, а когда заплачет — то жемчуг». Силою этого очарования все на свете движется: к волшебной невесте направляется весь сказочный подъем, точно вместе с влюбленным в нее царевичем вся тварь испытывает неудержимое к ней влечение.**

**В сказке всячески подчеркивается отдаленность расстояния, отделяющего волшебную невесту от ее искателя. Она живет либо на краю света, либо уносится в бесконечную даль похитителем-вихрем или Кащеем, либо пребывает у морского царя в подводном царстве. Это всегда красота запредельная. [...]**

**[...] Как бы ни были велики препятствия на жизненном пути Ивана Царевича, как бы ни были трудны возложенные на него задачи, над всеми трудностями неизменно торжествует вещая сила и мудрость его невесты, и она успокаивает его словами: «Это не беда, беда впереди будет». Но вдруг, достигнув предела в своем подъеме к чудесному, жених чувствует утомление и мечтает о возвращении домой, к родной действительности. «Что так грустен, Царевич»,— спрашивает невеста. «Ах, Василиса Премудрая, сгрустнулось по отцу, по матери, захотелось на святую Русь». И Василиса отвечает: «Вот это беда пришла».**

**Беда заключается не в опасностях возвращения: над ними легко торжествует мудрость Василисы. [...] Настоящая опасность угрожает не со стороны магии, а подкарауливает женихов в области житейской, дома, на святой Руси. Это опасность забвения ве́щей невесты. [...]**

**[...] В сказке чрезвычайно много сродно́го христианству. Трудно сказать, чем это объясняется, природным ли предрасположением к христианству народного гения, создавшего сказку, или, наоборот, многовековым влиянием христианства на народную душу, а через нее и на сказку. Достоверно одно: русские**

*Продолжение см на с 99*

ских сказках (и в жизни) битый небитого везет, с другой — именно зависимый, слабый побеждает сильного (петух — лису, а не медведь, волк или даже бык). С одной стороны, Иван-царевич поехал по дороге, где у столба было написано: «себя потеряешь, коня спасешь»,— и себя «не потерял». С другой стороны, «на пиру был, а в рот не попало». С одной стороны, хорошо быть богатым, с другой — бедный все отнимет. Требуется либо сверхобъяснение двойного сознания, либо признание в принципиальном отсутствии «ключа». «Черное, белое не берите, «да» и «нет» не говорите...»

Стр. 359. «Из грязи в князи», но и «из князя — в грязь». «Кто был ничем, тот станет всем»: Емеля стал царем, старуха из «Золотой рыбки» — царицей. Потеряла все потому, что захотела больше самого большого. «Всем — ничем» — кардинальная альтернатива. Казалось бы, эти цели примирить невозможно. Тем более что одна из них «антицель». Поверх, однако, видимого антагонизма — навязчивое совмещение «сторон». «Из огня да в полымя»: кажется, что из одного состояния в другое. На самом деле — это тавтология, один результат, выраженный, правда, разными словами.

Стр. 362. «Честный вор» Достоевского. Героя зовут Емеля. Он — пропойца, «незнайка», лентяй, рейтузы украл у портняжки. Но перед смертью покаялся в воровстве. Оттого и «честный вор».

Стр. 367. Стоит напомнить, что крайности нередко гиперболизируют свое «камерное», «отдельное» свойство до вселенских масштабов: если революция, то мировая («мировой пожар раздуем»), если в чем-то преуспели, то «впереди планеты всей», если власть — то вся (вся власть Советам), если умрем, то «как один». Идея как метафора, жизнь как сказка, мертвые как живые («Ленин как живой с живыми говорит», «Ленин и теперь живее всех живых»). «Иного не дано» — название сборника эпохи перестройки. Но исторические корни этой формулировки остаются традиционно фольклорными. Авторство несущественно, хотя тексты песен, стихов и даже сказок, не говоря о статьях, принадлежат конкретным людям. Между тем, их главный автор — народ («художник-алкоголик») еще и потому, что он вымышленную реальность объявил сущей, а действительную — ложной.

**К главе 7**

Стр. 378. Очень важно разобрать поэтику намеков: что, когда и кем подразумевается. Загадка: как извлечь урок из намека? Намеки можно как угодно трактовать,— отсюда возникает неуловимость характера, подвижность связей, переменчивость судьбы. «Сказка — ложь, да в ней намек...» От противного — фанатичное рвение узнать «правду», «добиться правды», «сказать правду». Скрываемая «правда» — самая «трудная задача», она выполняется с помощью невидимки-волшебника. Невидимая «правда» — это скрытый в «сказке» намек.

Стр. 380. «Кривда» в сапогах ходит, а «правда» в лаптях (сказка «Правда и кривда»). В сапогах ходит богатый, а в лаптях — бедный. Богатый — значит обманщик: «нас обманывают, и мы обманываем».

Стр. 381. Ср. у Достоевского: «убивают, чтобы вынуть хоть рубль из кармана».

Стр. 392. Поспорили два мужика. Один говорит: «Лучше жить кривдой», а другой — что «кривдой век прожить не сможешь, лучше жить как ни есть, да правдой». Это впрямую значит, что «правдой» жить плохо, но безопасно, так как «кривдой» долго жить очень трудно. Это «палка о двух концах». Это «нет худа без добра».

Мужики отправились, как водится, в путь и спрашивали у прохожих, как лучше жить. Все говорят, что лучше «кривдой». «Ну, слышь, моя правда»,— говорит криводушный. Даже поп сказал: «Какая нонче правда? За правду, слышь, в Сибирь угодишь, скажут — кляузник». Это замечательное «скажут» — и готово. См. заклинательное значение слова в мифе, где на «правду» объявлено табу: «племя гибло», нарушая его.

Криводушный выколол глаза правдивому, но последнему Бог помог: зрение вернулось, и он даже женился на царевне. А криводушного разорвала нечистая сила. Тут, однако, закавыка: именно «правдивый» послал «криводушного» к дереву, где собирались нечистые, которые в свою очередь (!) помогли правдивому выбраться из беды (см.: комм. о том, что «дарители» — «мертвая», магическая сила). Но место, где «бесы» собирались, указал Бог. Нечистые помогли «чужому», а «своего» растерзали. Отсюда тянется ниточка не только к Достоевскому: «Дьявол с Богом борется: а поле борьбы — сердца людей», но и к «двум душам» — уголовника и христианина — русского народа, описанного Горьким. Того народа, для которого идея «иного царства» — загробного и «светлого» — переплелась до взаимообратимости.

Стр. 398. В уповании на другого — в том числе и (в превращенном виде) «работа за того парня», в личной пассивности при само-

ощущении избранности — рисуется «образ человека» в русских сказках. Награждаются за работу, за не-лень только падчерицы у злой мачехи и никогда герои-мужчины, которые стоят чего-то всегда либо за счет волшебных средств, либо за счет жены-волшебницы.

Стр. 407. В последние годы имя Достоевского поминается в связи с пророческой злободневностью «Бесов». Сравнение с современной расстановкой сил как будто напрашивалось само собой. Поражает еще одна аналогия. Провокатор-«социалист» Петруша Верховенский придумал кульминационную роль Ставрогина, роль Ивана-царевича.

«Мы пустим пожары... Раскачка такая пойдет, какой еще мир не видал... Затуманится Русь, заплачет земля по старым богам... Ну-с, тут-то мы и пустим... Кого?

— Кого?

— Ивана-царевича.

— Кого-о?

— Ивана-царевича, вас, вас!

— Самозванца? — вдруг спросил он, в глубоком удивлении смотря на исступленного»...

Стр. 408. В сказках самозванцы, присваивающие завоевания истинного победителя, появляются ближе к финалу и являются ложными героями. Пропп называл их «козлами отпущения» и их функцию видел в том, чтобы «взять на себя гибель, наказание, убийство, которые первоначально назначались самому царю». Ставрогину, лжеивану-царевичу, предстояло замести следы напакостивших «бесов». Ставрогин стал сверхгероем, ибо эпатировал обыденное сознание «романтической» женитьбой на «убогой» Лизе Лебядкиной, то есть по-своему — на русский лад — прошел «обряд инициации» и совершил саркастический, отчаянный жест. «Иван-царевич», пустивший стрелу в «лягушку»!

Стр. 409. «В русской сказке нет ни одного правдоподобного сюжета»,— писал Пропп, полагавший, что между рассказчиком сказки и слушателем существовал как бы договор, никогда не нарушающий законы восприятия. Пропп приводит сюжет сказки о злополучном мертвеце, в которой сын убил мать и воспользовался трупом для вымогания денег, так как в силу обстоятельств появлялись ложные убийцы, откупающиеся от настоящего. Исследователь считает, что если бы советский писатель вздумал написать рассказ с таким сюжетом, «то ни одно издательство не напечатало бы такого рассказа, а если бы он был напечатан, то вызвал бы справедливое возмущение читателей. Между тем сказка никакого возмущения у

**сказочные образы как-то совершенно незаметно и естественно воспринимают в себя христианский смысл. В некоторых сказках это превращение представляется вполне законченным; в других мы видим пестрое смешение христианского и языческого. [...]**

**[...] Просто и естественно совершается превращение волшебного в чудесное в христианском значении слова. [...]**

**[...] Так же легко христианизируются в сказке и человеческие типы; в особенности просто и естественно сказочный «дурак» превращается в «блаженного» или юродивого. [...]**

**[...] Общая черта того и другого — вещее безумие, отсутствие человеческого «здравого рассудка» и в то же время обладание иною чудесною мудростью. У дурака эта мудрость волшебная, а у юродивого «ум Христов», но в сказке легко стирается грань, отделяющая одно от другого; в одном и том же лице смешиваются черты дурака и юродивого. [...]**

**[...] Обычная черта сказочного дурака — презрение к деньгам — путем религиозного истолкования превращается в добродетель бессребреника. Случайно ему достались за кота три бочонка золота. «Экая пропасть золота, куда мне с ним деваться»,— подумал дурак и пошел по городам да селам оделять нищую братию; роздал два бочонка, а на третий купил ладану, сложил в чистом поле и зажег: воскурилось благоухание и пошло к Богу на небеса. Вдруг появляется ангел: «Господь приказал спросить, чего ты желаешь!» «Не знаю»,— отвечает дурак и спрашивает совета у старца. А тот ему в ответ: «Коли тебе богатство дать, ты, пожалуй, Бога забудешь. Пожелай лучше жену мудрую». [...]**

**[...] Глубоко сродни христианству и любящее жалостливое отношение сказки к животному миру. Тайна солидарности всей живой твари, открывшаяся сказителям, есть в то же время одно из христианских откровений и, в частности, одна из любимых тем русского «жития святых». Не удивительно, что и здесь происходит слияние между сказочным и христианским. [...]**

**[...] Самое существо христианства выражается в учении о всеобщем воскресении, о вечной целостной жизни, в которой весь мир достигает совершенного и полного исцеления. [...] И «молодильные яблоки», и «вода целящая» суть как бы языческие, мифологические предварения величайшего из христианских откровений [...]**

**[...] Христианское жизнечувствие проникает в сказку очень глубоко. [...] Отзвуки христианства чувствуются и в глубоком сознании человеком своего ничтожества и в беззаветной отдаче себя высшей чудесной силе и в самом образе вещей невесты, с которой он обручен. Сочетание в едином женственном образе высшей Премудрости, красоты и власти над всею тварью чрезвычайно напоминает**

*Продолжение см. на с 101*

народа не вызывает, несмотря на то, что к покойникам крестьяне относятся с каким-то особым благоговением... Это стало возможным только потому, что эта сказка — веселый фарс. Ни рассказчик, ни слушатель не относят рассказ к действительности. К действительности его может и должен отнести исследователь и определить, какие стороны быта вызвали к жизни этот сюжет...»

Договор о том, что возможно в действительности, а что нет, что есть «необыкновенный вымысел», «донос», а что является «правдой» в советском искусстве и жизни эпохи Проппа и последующих десятилетий, обнаруживают такой «разброс мнений», какие не снились сказочным сюжетам, описанным педантичным ученым: от Павки Корчагина, молодогвардейцев, Алексея Маресьева — реальных лиц в необыкновенной реальности, до булгаковского бала у Сатаны или до «Мертвого дома», расположенного на архипелаге ГУЛАГ, в то время как «реальная жизнь» была обречена на «гуд лак», во имя которого и был воздвигнут архипелаг.

Стр. 409. «Архипелаг гуд лак» — шутка серьезнейшего Вагрича Бахчаняна.

Стр. 410. Недаром то же народ издавна верил: «Правда хорошо, а счастье лучше!»

Стр. 413. Необычные характеры, необычная обстановка, необычные действия, характерные для сказок, стали эталоном, идеалом и для советской повседневности. Но ведь и сказка представляется так, пишет Пропп, «как будто все рассказываемое несмотря на свою необычность, происходило в действительности, хотя ни рассказчик, ни слушатель сказке не верит. Этим несоответствием определяется юмор сказки». Произнесено сакраментальное слово: не-вера в рассказываемое. При договоре о как бы реальности места, времени и обстоятельств происходящего действия. На этом противоречии замешан юмор сказки: юмор неправды в формах правды. Правдоподобие «лжи» («сказки») рождает смех. Но когда «сказка» была объявлена официальной идеологией, литературой и искусством, то есть когда она попала в сферу серьезных целей и задач, «юмор» отпочковался в анекдот. За юмор, за несоответствие «сказке» (она же «ложь», «быль», «счастье») сажали, снимая таким образом чисто формальное, а не «литературно-художественное» противопоставление добра и зла, смеха и слез.

Стр. 420. Анекдот вносит раздор, выковыривает щель в предопределенном, но насильном соитии «сказки» с «реальной жизнью». Анекдот — это индивидуальная ухмылка не только в перечне стереотипов — коллективном бессознательном, но и в их незапланированных сбоях, зигзагах. Рассказывающий анекдот нарушал негласный договор о том, что считать «типической» реальностью, то есть подрывал основы нерегламентированным «словом». Его-то и ощущали по запаху, по которому еще баба-яга опознавала живого человека. Ее «фу-фу-фу» — неопровержимое доказательство наличия «чужого», непосвященного. Невинный рассказчик анекдота, попадающий в лагерь,— это «Иван», «дурак», прошедший необыкновенные испытания и ставший героем. При жизни или посмертно.

Стр. 431. «...смех есть «магическое» средство создания жизни, понимая под этим средство, противоположное рациональному». «Магия» анекдота — в симуляции жизни: живой пахнет, смеется, ест. Рассказчик анекдота уничтожался как носитель «жизни», хотя искать мотивировок в «сказочном» мире — пустое дело. Сказки — функциональны, в них нет ничего «лишнего», то есть того, чтобы мешало развитию основного действия.

## К главе 8

Стр. 447. Загадочность того, почему дуракам везет, почему царевны по ночам трудятся как передовики производства, почему цари советов просят у пьяниц, почему «кривда» в сапогах ходит, почему трудно русскому человеку найти место, откуда бы он ни вернулся и т. д., раскрывается в сказках не в счастье (оно не описано, нам предлагают поверить «на слово», что «жили счастливо»), а в горе. Горю не страшна ни алогичность, ни кажущаяся ничтожность повода. Или даже его отсутствие. Сказка запечатлела это состояние: тошно потому, сам не знаю почему. Об этой едва ли не вселенской тоске, о жизни-удавке, о неудовлетворенности, загнанной вовнутрь,— сказка о курочке рябе.

Стр. 450. См. комм. к стр. 7

Стр. 451. В волшебной сказке действуют герои «битвы в пути» (так назывался роман советской писательницы Галины Николаевой). Волшебная сказка умалчивала о Доме: там либо бедность, либо справлялся пир. А вообще — «дома нечего делать», и волшебная сказка, распахнутая в мир, в тридесятое царство, манила мечтой, в том числе и социальной.

## К главе 9

Стр. 458. Научный эксперимент из сказки сделать быль воплощался в конкретных проектах при личном участии загробного дарителя, который и помогал «простому человеку» все осуществить. В русских сказках описываются остановки по пути в царство и самое царство: его архитектурные и природные особенности, а также местоположение: на горе, под землей или под водой.

Приключения героя начинались в лесу. «Лес в сказке вообще играет роль задерживающей преграды» (Пропп). Лесоповал, на который отправлялись лагерные зэки,— это стоянка на пути в иной мир. Лес и был входом в Аид, где томятся царевны, откуда надо взять (обычно украсть) волшебные предметы. Отсюда большое значение в советской мифологии приобретает рубка леса (фильм «Коммунист») и оправданность миллионов «щепок» — в прямом и переносном смысле. В сказке герой после того, как попал в лес, встречается с ягой: его дальнейшее благополучие зависит только от ее поддержки. Сам герой уже не играет никакой роли и может «отдыхать». Добиться помощника — значит обеспечить себе победу. Это условие сказки соблюдалось и в строительстве небывалого нового общества. Под землей в тридесятом царстве стоят великолепные дворцы, там всегда светло. Цветут сады и растут плоды, о которых как будто пророчески, а на самом деле ретроспективно заметил известный поэт: «Я знаю, город будет, я знаю, саду цвесть, когда такие люди в стране советской есть». Метро-Аид и сад-Эдем — это «загробное царство». Странно совпавшая символика «живого и мертвого» сталинской мифологии.

Стр. 463. Стоит напомнить общеизвестное: идея взорвать Храм Христа Спасителя и на его месте построить Дворец Советов есть самая непосредственная акция на пути к светлому будущему. Неудача с постройкой Дворца новой власти завершилась компромиссом — бассейном, так сказать, подводным дворцом, «невидимым градом». Метро и бассейн — образы невидимого, но существующего «иного царства». Требуется некоторое усилие, чтобы его достичь. То есть преодолеть преграды как на море, так и на суше.

Третьим образом-метафорой сказочной топографии стала ВДНХ: образ изобилия и народных достижений. «Там, в стране мертвых,— писал Пропп,— никогда не прекращается еда. Если принести такую еду оттуда, тот лик Софии Премудрости Божией, коим вдохновлялись наши отдаленные предки — строители храмов и иконописцы. [...]

[...] Сказка заключает в себе богатое мистическое откровение, ее подъем от житейского к чудесному, ее искание «иного царства» представляет собою великую ценность духовной жизни и несомненную ступень в той лестнице, которая приводит народное сознание от язычества к христианству. [...]

[...] В сказке мы находим не только подлинное откровение «иного царства», которое составляет предмет искания всех народов, но вместе с тем и некоторое особенное национальное преломление этого вселенского откровения. В этом преломлении мы узнаем народную душу со всеми ее качествами и недостатками. Как же отразилась русская душа в русской народной сказке?

Есть две черты, которые в ней поражают: с одной стороны — глубина мистического проникновения в жизнь, головокружительная высота полета, с коей открываются сказочные красоты вселенной, а с другой стороны — женственный характер этих волшебных грез. В русской сказке мы имеем яркий образец мистики пассивных переживаний человеческой души.

Не случайно именно женский образ вещей невесты господствует в этой сказке, олицетворяет собою ее высшую ценность и высшую вершину ее творчества. В ней выражается по преимуществу женственное мирочувствие. Здесь человек необыкновенно сильно чувствует превозмогающую его чудесную силу, те могучие крылья, которые уносят его прочь от житейской низменности, ту магию, которая превращает его из жалкого дурака в сказочного красавца, и тот нездешний ум, который восполняет его человеческое безумие и незнание. Иначе говоря, он интенсивно воспринимает то действие сверху той чудесной силы, которая залетает из запредельной дали в низины здешнего, чтобы унести и поднять его оттуда в заоблачную высь.

Но рядом с этим в русской сказке необыкновенно слабо выражено действие снизу. В ней сказывается настроение человека, который ждет всех благ жизни свыше и при этом совершенно забывает о своей личной ответственности. Это тот же недостаток, который сказывается и в русской религиозности, привычке русского человека перелагать с себя всю ответственность на широкие плечи «Николы Угодника». Превознесение дурака над богатырем, замена личного подвига надеждой на чудесную помощь, вообще слабость волевого героического элемента — таковы черты, которые болезненно поражают в русской сказке. Это прелестная поэтическая греза, в которой русский человек ищет по преимуществу успокоения и отдохновения; сказка окрыляет его мечту, но в то же время усыпляет его энергию.

*Окончание см. на с. 102*

то еда эта и на земле никогда не будет исчерпана. Отсюда скатерть-самобранка. Надо сказать, что такие представления таят в себе очень большую социальную опасность: они приводят к отказу от труда. Позднее этими представлениями об ином мире как о стране осуществленных чаяний и желаний овладевает сословие жрецов, утешая народ перспективой на награду за долготерпение в этом мире».

ВДНХ — архитектурный ансамбль «иного царства», но и пограничный пункт «того» и «этого» миров. Высотные дома (дворцы), метро (дворцы), ВДНХ — город-сад, лесоповал — символ уничтожения препятствий, Дворец съездов в Кремле, где принимаются исторические решения «будущего», Калининский проспект, перестроивший «старый» на «новый» Арбат, поворот рек с севера на юг, перестройка застойных лет и т. д.— это и есть совмещение видимого и невидимого миров: парада и работы, выставок и лагерей, Большого театра и рудников, культа ДОСААФ («...ристалища, бег... имеют отношение к переправе умершего в иной мир») и «шарашки». В конце концов сказочный герой «доказывает, что он или побывал в ином мире (задачи на поиски, на отправку в ад и т. д.), или обладает природой мертвеца...» (Пропп). Поэтому мы сделали сказку былью. Мы — герои. Мы обладаем природой мертвецов. Многие побывали в «ином мире», в аду, другие превратили «этот» в «тот». А достигнув мечты, мы вдруг разлюбили мифы и сказки, нас потянуло в «реальность». Но мы забыли, что наша «историческая реальность» построена на величайшей святыне первобытных племен — на мифах. Когда их разрушают, приходит черед сказок.

Стр. 472. Созидательные функции мифов, столь объяснимые в архаическую эпоху человечества, сохраняются на протяжении всей истории России, «великой», «нецивилизованной» страны, до сих пор не преодолевшей черты феодализма, социализма и стремящейся к «бесклассовому архаическому» коммунизму.

«Разглашение мифа лишило бы,— пишет Пропп,— его священного характера, а одновременно и его магической или, как говорит Леви-Брюль, «мистической» силы. Лишившись мифов, племя было бы не в состоянии удержать свое существование».

**Имеем ли мы здесь общую всем народам черту! По-видимому, нет. Конечно, сверхъестественное, чудесное всегда и везде означает некоторый предел человеческого могущества и энергии, но предел, граница отнюдь не означает бездействия человеческого естества. Мифология и сказка других народов знают случаи сопротивления человека чудесному, богоборчества или, наоборот, содействия человека сверхъестественной силе. В германской саге человек то борется со своими богами, то спасает их самих из трудного положения. Ничего подобного мы не находим в мифологии или сказке русской. Тут при встрече с чудесным человек как-то сразу опускает руки. Он испытывает очарование, восхищение, весь превращается в слух и зрение, весь отдается влекущей его вещей силе, но от этого созерцательного подъема не переходит к действию, а ждет неизреченного богатства жизни как дара свыше,— от «щучьего веленья», от серого волка, от вещего коня, от мудрой жены или от Божьей благодати. Оттого в русской сказке ярко выражены женственные качества души, поэтическая мечтательность, нежность, восторженность, переходящая в экстаз: а рядом с этим мужественность звучит сравнительно слабо.**

**[...] Если волшебная сказка дает ясный образ создавшего ее народа, то сказка вульгарная, житейская дает злую, а иногда и меткую на нее карикатуру. Карикатурно в русской вульгарной сказке ее увлечение неделанием в связи с утопией вора и лентяя, но бывают минуты, когда вся действительная жизнь народа становится злою карикатурою. Чтобы освободиться от этого наваждения, нужно восстановить тот подлинный образ души народной, которая отражается в его карикатуре, и сознать нашу ответственность за его извращение.**

**Как бы ни были могучи дарования народного гения и как бы ни были глубоки его откровения, откровения эти бессильны и бесплодны, пока они остаются только мистикою пассивных переживаний.**

**Мечта эта оказалась сильною в жизни именно оттого, что у нее есть глубокий мистический корень в русской душе. Где светлые силы дремлют и грезят, там темные силы действуют и разрушают.**

**Чтобы победить воровскую утопию «легкого хлеба», недостаточно ни созерцательного экстаза, ни парения над житейским, ни даже молитвенного подъема к святому и чудесному. Для этого нужно живое дело.**

**Мысль об «ином царстве» есть глубокое откровение нашего народного творчества. Но в жизни, как и в сказке, это откровение затемняется и заслоняется безобразною, кощунственною на него пародией.**

# О святом Франциске Ассизском. Рассуждения о Стигматах

*Святой Франциск был бы рад,— то, что раньше вызвало бы по меньшей мере «интерес», почти совсем незаметно теперь. Надеюсь, даже мода проходит. Скоро, даст Бог, рассказы о святых или проповеди великих протестантов станут чем и должны быть,— сокровищами, скрытыми богатствами, которые нужны только тем, кому нужны. Сейчас это еще не совсем так. Мода есть; хорошо бы она казалась «простоватой»!*

*Хорошо бы снова услышать от важных, бойких, уверенных людей, что это — недостойная чепуха. Это и есть чепуха для «мира сего». Но когда на это смотрят оттуда, из мира, может случиться разное, и стоит об этом поговорить.*

*Можно ахнуть и проснуться — вот оно! «Вот как это на самом деле». Вот как пройти по водам, в которых мы то и дело тонем; пройти по болоту и увидеть не грязь, а ручьи, цветы, деревья, небо. Проснувшись, никто еще по водам не побежал, даже сам Франциск. Зная и видя, что тонешь на каждом шагу, люди идут, а когда уж очень трудно, им, среди много другого, посылаются такие книги.*

*Может быть хуже: люди не поймут, что Франциск и подобные ему — совсем не «милые; добрые люди». Милость христиан — вызов миру, и кротость — вызов, а главное, христиане денно и нощно борются, скажем так, с собой. Если это возможно без церкви, то в более чем исключительных случаях, а без непрестанного труда — вообще невозможно. Словом, умилиться, какие хорошие мы с Франциском — едва ли не опасней, чем отмахнуться.*

*Однако может быть еще гораздо хуже — уже никак не сообразовывать правила хождения по водам со своими попытками плавать, отталкивая других. Некоторым кажется: «Ну, своих я не отталкивал», (Или, совсем жутко,— «хороших».) Как будто трудно открыть Писание на стихах 45, 46 и 47 из 5 главы Евангелия от Матфея (цифры пишу нарочно, чтобы, найдя сами, хоть немного удивились). За «христианскую доброту» легко принять и бойкую, выгодную взаимопомощь, которой так много в нашей бедной стране, и властную калечащую заботу. Стоит подумать, почему христиане много чаще говорят о милости и кротости. Но подумать мало — все сокровища христианства понадобятся, когда пойдешь по воде. Если же ты думаешь, что они и так у тебя, ты утонешь.*

*Помню страшное происшествие: как-то мне подарили билет в Дом кинематографистов на картину «Брат Солнце и сестра Луна». Описать, как бились люди, как отшвыривали друг друга, я не берусь, но это и не нужно, все это мы видели много раз. На картину о святом Франциске! Я стала отдавать свой билет, еле уцелела.*

*Позже, в Литве, я рассказывала об этом одному францисканцу, и он очень жалел тех, кто помешал себе увидеть хоть что-то в картине об его святом. Скажи спасибо, рассуждал он, если «все это» служит только тщеславию. Самое страшное — если гордыне. Тут уже фарисейство, а фарисеи убили Бога.*

*Гораздо лучше — честно отмахнуться, презирая «все это» до поры до времени.*

*Наталья Трауберг*

---

Перевод по изданиям: Considerasion della Gloriose Stimmate del beato padre nostro messer santo Francesco. J. Fioretti di San Francesco. Angelo Signorelli ed.— Roma, 1964. Con introduzione e note di Giovanni Bastiani. pp. 191—262.

J. Fioretti di San Francesco. A cura di Guido Davico Banino.— NUE, 1974.

Аутентичное повествование об историческом чуде Стигматов Святого содержится у св. Бонавентуры (Leg. mag., XIII, 1—3; Leg. min., VI), и Фомы Челанского (Vita I, 94—96; Tremendum miraculum, 4—5).

В настоящих «рассуждениях» место и время некоторых исторических происшествий изменены. Эти изменения будут указаны по ходу повествования. (Здесь и далее — примечания Дж. Бастиани, ссылки на комментарий Гв. Бонино даются с пометкой Б.)

# От переводчика

Вот некоторые главы из богатейшей старинной итальянской литературы о Святом Франциске Ассизском (1182—1226). «Рассуждения о Стигматах» и «Слова брата Эгидия» примыкают к корпусу «Цветиков»[1] и часто объединяются с ними под одним названием. Другие главы принадлежат к «Зерцалу Совершенства».

И «Цветики» и «Зерцало» не относятся к вполне ортодоксальным францисканским источникам, как Жития, написанные по-латыни Фомой Челанским и св. Бонавентурой[2]. Но именно из этих книг вырос тот образ св. Франциска, с которым в конце прошлого века познакомил Европу — точнее, влюбил в него Европу П. Сабатье (P. Sabatier), житель Страсбурга, историк Тюбингенской школы, ученик Ж. Ренана[3]. В этом образе узнали апостола нищеты в России.

Францисканские историки полемизируют и с общей (чересчур антиклерикальной, «гуманизированной», «протестантской») концепцией Сабатье, и с его оценкой конкретных памятников. «Цветики» и «Зерцало», которые для Сабатье были самыми ранними из наиболее аутентичных памятников францисканства — в смысле духа первоначального движения Меньших братьев,— по мнению францисканских издателей, являются более поздними компиляциями латинских источников. Что же касается духа, то дух этих памятников отражает полемику «верных», «крайних» францисканцев с умеренными («крайнее» направление было осуждено впоследствии как еретическое) и, кроме того, несет черты низового, народного христианства. Тем не менее, ученые-францисканцы не оспаривают духовной поучительности этих «Житий от народа» и их красоты. Ни в малейшей мере не являясь знатоком францисканской истории и источниковедения, я перевожу и некоторые комментарии издателей «Цветиков» и «Зерцала» — из них можно узнать о многообразии францисканской литературы.

В переводах «Рассуждений», «Слов» и «Зерцала» какое-либо правдоподобие, цельность исторического стиля не выдерживаются. Мне хотелось, чтобы архаизмы не мешали естественности речи; но отказаться от них вполне нельзя — ибо, как ни вольно получалось подражание, авторы этих книг несомненно желали подражать своим высшим образцам (в нашей традиции им соответствует церковнославянская книжность) — как и сам блаженный Франциск, складывая «Песнь Творениям», несомненно не забывал стихов Псалма 148.

Мне кажется, празднословием было бы объяснять важность знакомства наших читателей с рассказами о св. Франциске — воздать же ему лучшую хвалу, чем сами эти рассказы, трудно. В них есть таинственный «эффект присутствия» — то самое, что заставляло их героя играть на виоле из щепок при воспоминании о Христе.

Жизнь св. Франциска, как он сам задумал ее,— жизнь по Евангелию, по букве Нового Завета, и высшая точка этой жизни — Страсти Христовы, сострадание Распятому вплоть до восприятия крестных ран. Но сквозь рассказы о словах и поступках св. Франциска, как сквозь открытые окна и двери, видятся, движутся, говорят и другие события Спасения, и, может, слышнее всего — прощание с учениками, последние слова Тайной Вечери; их читают у нас в Великий Четверг.

«Утешитель же Дух Святой, которого пошлет Отец во имя Мое, научит вас всему и напомнит вам все, что Я говорил вам. Мир оставлю вам, не так, как мир дает, Я даю вам...» (Ин. 14, 26—27).

«...но Я увижу вас опять, и возрадуется сердце ваше, и радости вашей никто не отнимет у вас; и в тот день вы не спросите Меня ни о чем» (Ин. 16, 22—23).

«...а также и вы будете свидетельствовать, потому что вы изначала со Мной» (Ин. 16, 27).

«...но мужайтесь: Я победил мир» (Ин. 16, 33).

Мне хочется, чтобы читатели перевода — сквозь его несовершенство — испытали то чувство радости, какое является при чтении оригинала.

«Как же мы могли забыть, что мы так свободны» — вот одно из названий этой радости.

Или: «Вот оно как на самом деле».

**Закончена первая часть книги о преславном святом Франциске и о многих святых братьях, сопутчиках его. Следует вторая часть: о святых Стигматах**

В сей части расскажем мы, рассуждая с благоговением, о славных Стигматах отца нашего господина святого Франциска, какие воспринял он от Христа на святой горе Вернийской. И коль скоро Стигматов

---

[1] «Цветики» (в старом русском переводе «Цветочки») включают 53 легенды о св. Франциске и его ближайших учениках.

[2] Ссылки на эти сочинения в сносках: Leg. maj. (min.) — «Большая (малая) легенда» св. Бонавентуры; Чел. I (II) — «Житие первое (второе)» Фомы Челанского.

[3] Еще Гете в своем путешествии по Италии посещал Ассизи как родину Проперция, не упоминая о св. Франциске. После выхода книги П. Сабатье «Жизнь Франциска» (1894), ее многочисленных переизданий и переводов на все европейские языки (идея немедленного перевода на русский принадлежала Л. Толстому) св. Франциск становится одним из центральных образов культурной жизни Европы и Америки.

названных было пять — по числу пяти ран Христовых — в писании нашем будет пять рассуждений.

Первое рассуждение будет о том, как пришел святой Франциск на святую гору Вернийскую.

Второе — как жил и обретался он со спутниками своими на названной горе.

Третье — о серафическом явлении и о восприятии Стигматов.

Четвертое — о том, как спустился святой Франциск с Вернийской горы по восприятии Стигматов и вернулся в Санта Мария Ангелов.

Пятое — о некоторых ангельских посещениях и о божественных откровениях, после кончины святого Франциска явленных иным святым братьям и благоверным людям во свидетельство славных Стигматов.

**Первое рассуждение.**
**Как господин Орландо да Кьюзи подарил святому Франциску Вернийскую гору**[4]

Что до первого рассуждения, следует знать: в лето Господне 1224, на сорок третьем году жития своего на земле святой Франциск по внушению Божию отправился из долины Сполетто в Романью; с ним спутник его брат Леон. Вот подходят они к замку Монтефельтро[5], а в замке в то время великое празднество, пир и шествия по случаю нового рыцарства[6] одного из графов Монтефельтро. Прослышав о таком торжестве и что съехались на него многие благородные люди, святой Франциск говорит брату Леону: «Пойдем же туда, на пир; с Божьей помощью приобретем мы там некий благой плод духовный».

Среди прочих благородных людей прибыл на праздник и некий человек из Тосканы, высокородный и богатый, по имени мессер Орландо да Кьюзи ди Казентино. Давно уже, дивясь славе о чудесах и святой жизни святого Франциска, мессер Орландо преклонялся ему в сердце своем и горячо желал увидеть и услышать его проповедание.

И вот приближается святой Франциск к замку, входит в ворота, бродит по двору среди всего множества благородных гостей. И вдруг в пылании духа взбирается на некое возвышение и начинает проповедовать; предмет же его проповеди — изречение на народном языке: «Так велико обетование, что сладостно мое страданье»[7]. И о предмете сем, вдохновленный Духом Святым, говорил он столь сердечно и столь глубоко, поминая различные и многообразные муки и страсти святых апостолов и святых мучеников, и жестокие истязания святых исповедников, и великие испытания и искушения святых дев и иных подвижников, так что стояли все, обратив к нему глаза и души и слушая, будто некоего Ангела Господня, беседующего с ними. И среди всех — упомянутый мессер Орландо. Бог коснулся глубины сердца его через чудную проповедь святого Франциска, и положил он в сердце побеседовать и испросить совета о делах спасения души своей.

И вот по завершению проповеди, отводит он в сторону святого Франциска и говорит: «Отче, хотел бы я побеседовать с тобой о спасении души моей». Ответил святой Франциск: «Мне это весьма приятно, но теперь пойди, окажи любезность друзьям твоим, пригласившим тебя на праздник, и отужинай с ними. А после ужина будем беседовать, сколько тебе пожелается». И пошел мессер Орландо, отужинал и вернулся к святому Франциску, и все рассудил с ним, и обо всем узнал совет касательно душевных своих дел. И в конце сказал мессер Орландо святому Франциску: «Есть у меня в Тоскане благочестнейшая[8] гора, зовется она гора Вернийская, гора пустынная, лесом густым поросшая, угоднейшая для тех, кто пожелал бы вдали от мира творить покаяние и кто ищет жития уединенного. Если позволишь, с радостью подарил бы я эту гору братьям ради спасения моей души». Услышав любезное и щедрое предложение того, что так ему было желанно, святой Франциск обрадовался. И, воздав за то благодарность и хвалу сперва Богу и затем мессеру Орландо, сказал: «Господин мой, когда вернетесь вы к себе, я пошлю двух братьев моих, пусть посмотрят они эту гору. Если найдут ее подобающей и удобной для молитв и покаяния, с этого часа впредь я принимаю ваше милостивое предложение». И, сказав так, святой Франциск отправился в путь и, завершив это свое странствие, вернулся в Санта Мария Ангелов. Подобно и мессер Орландо по окончании празднества вернулся в свой замок, именуемый Кьюзи, что отстоит от Вернийской горы на милю.

Итак, возвратясь в Санта Мария Ангелов, святой Франциск послал двух своих братьев к упомянутому мессеру Орландо, и приняли их с великой радостью и любезностью. Желая показать им окрестности Вернийской горы, мессер Орландо снарядил с ними своих людей — человек пятьдесят в оружии — для охраны и защиты от диких зверей. В таком сопровождении взошли братья на гору и прилежно ее осмотрели. И, наконец, пришли они к той части горы, что всего удобнее для созерцательной и чистой жизни, туда, где долина; эту часть и избрали они себе и святому Франциску на жительство. И с помощью провожатых своих устроили там келейку из древесных ветвей; так и приняли они в дар, во имя Божие, Вернийскую гору и приют для братьев на горе и удалились.

---

[4] Верна была подарена в 1213 году. Впервые святой Франциск взошел на святую гору в 1214 году. Восприятие Стигматов свершилось в 1224 году.

[5] Сан-Лео, возле Сан-Марино, ныне замок Фельтрио.

[6] То есть пожалования рыцарского достоинства.

[7] Вероятно, первые строки какой-то духовной лауды или народной песни того времени. Тема не новая, известный мотив провансальской и сицилийской лирики (Б).

[8] То есть удобная для молитвенной и созерцательной жизни.

И вот, возвращаются они к святому Франциску и, пришедши к нему, все рассказывают, как и каким образом приняли они в дар приют на Вернийской горе, удобнейший для молитвы и созерцания. Услышав сию новость, святой Франциск возрадовался и, хваля и благодаря Бога, с радостным ликом обратился к братьям и сказал: «Сыночки мои, скоро уже пост святого Михаила Архангела. Верю я, есть воля Божья на то, чтобы мы провели его на Вернийской горе; божественным устроением гора эта для нас уготована, чтобы мы, во славу и восхваление Бога и преславной матери его Девы Марии и святых ангелов, своим покаянием удостоились от Христа освятить эту гору благословенную».

И, сказав так, взял с собой святой Франциск брата Массео из ассизского Мареньяно, славного разумом и великим красноречием, и брата Ангела Танкреди из Риеты, человека благородного, в миру бывшего рыцарем, и брата Леона, коего, ради величайшей его чистоты и простоты, очень любил святой Франциск, и всякую почти свою тайну ему поверял. С тремя этими братьями сотворил святой Франциск совместную молитву и затем, поручив себя и трех помянутых братьев молитвам тех, кто останется в Санта Мария Ангелов, во имя Христа Распятого отправился с ними в путь к Вернийской горе.

В пути наказывает святой Франциск брату Массео, одному из троих: «Ты, брат Массео, будешь нашим гвардианом и нашим прелатом, доколе мы будем вместе пребывать и вместе странствовать. Обычай же нашего служения устроим так: или будем творить молитвы по правилу, или беседовать о Боге, или хранить безмолвие; не будем думать наперед ни о еде, ни о питье, ни о ночлеге. Но как наступит час ночлега, попросим немного хлеба в милостыню, и остановимся, и отдохнем там, где Бог уготовит нам». Итак, три брата преклонили головы и, осенив себя святым крестным знамением, отправились в путь.

И в первый вечер подошли они к некоему монашескому приюту и там ночевали. На второй же вечер, так как была непогода и они устали, не сумели они добраться к ночи до приюта, ни до замка, ни до какой хижины; и укрылись они от ненастной ночи в церкви, брошенной и пустой, и там расположились отдохнуть[9]. И, как спутники заснули, святой Франциск стал на молитву; и, упорно ему молящемуся, вот, в первую ночную стражу является великое полчище злейших бесов, с шумом и свистом превеликим, и давай с ним бороться и досаждать ему всячески. Один ударит оттуда, другой отсюда, тот подбросит вверх, этот вниз толкнет; тот одним угрожает, этот другим посрамляет; так пытаются они отвлечь святого от молитвы — и не могут, ибо Бог с ним. И, претерпев много от бесовских нападений, святой Франциск закричал громким голосом: «О, духи проклятые, ничего вы не можете, кроме как Божья длань допустит; потому именем Бога всемогущего говорю вам: «Делайте с телом моим все, что вам Бог допускает, всякую вещь я вытерплю охотно, ибо нет у меня большего врага, чем эта моя плоть,— и так мстя врагу моему, вы оказываете мне великую услугу». Тут бесы, муча и досаждая, с великим гневом и яростию стали его хватать и швырять по храму горше прежнего. И святой Франциск воскликнул и сказал: «Господи мой, Иисусе Христе, благодарю Тебя за такую милость и любовь, явленную мне; ибо не знак ли это великой любви, когда Господин взыскует с раба своего все его повинности еще в этом мире, с тем, чтобы не был он наказан в будущем! И я готов с веселием вытерпеть всякое наказание и всякую превратность, какую Ты, Господь мой, изволишь послать мне за грехи мои».

Тут бесы, смущенные и побежденные постоянством и терпением, отступили. И святой Франциск в горении духа вышел из храма и пошел в ближайший лес и там молился, плача и взывая, ударяя себя в грудь, искал он обрести Христа, жениха и отраду души своей. И, обретя Его, наконец, в тайнике души своей, говорил с ним почтительно, как со своим Господином, то ответствовал перед Ним, как перед своим судией, то умолял Его, как отца, то беседовал с Ним, как с другом[10]. В ту ночь и в том лесу спутники его (ибо они пробудились и пришли увидеть и услышать, что он делает) видели и слышали, как с плачем и восклицанием призывал он милость Божию ко всем грешникам. Еще видели и слышали той ночью, как оплакивал он Страсти Христовы и рыдал в голос, раскинув руки крестом, оторванный от земли и приподнятый над ней высоко, окруженный тонким сияющим облаком. И так, в святых усилиях, провел он всю ту ночь без сна.

И наутро сопутчики, понимая, что после трудов этой ночи и без сна святой Франциск слишком слаб телом и едва ли может идти пешком, отправились к тамошнему бедному крестьянину и во имя Божье попросили дать им на время ослика, ибо брат Франциск, отец их, не может идти пешком. Крестьянин, как упомянули брата Франциска, спросил: «Это того-то брата Франциска вы братья, о котором говорят все столько доброго?» Братья подтвердили и сказали, что для него-то они и просят осла. Тут этот добрый человек с великим почтением и старанием взнуздал осла и повел его к святому Франциску и с благоговением помог ему сесть верхом. И отправились все в путь, и крестьянин с ними, возле своего ослика.

И когда прошли они уже довольно, говорит крестьянин святому Франциску: «Скажи, это ты — брат Франциск из Ассизи?» Святой Франциск ответил: «Да». «Тогда я тебе вот что советую,— сказал крестьянин,— будь таким добрым, как про тебя все люди думают, потому что очень тебе все верят; и смотри, остерегайся, чтобы не оказалось в тебе ничего другого — не такого, чего ради на тебя надеются люди»[11]. Святой Франциск, услышав такие слова, не погнушался поучением мужика, не подумал про

[9] Подобный факт повествуется в Чел. II, 122—23; по «Зерцалу Совершенства», произошло это со св. Петром Баварским возле Треви.

[10] Чел. II, 95. В Чел. II, 119 говорится о бесовском нападении на святого Франциска, но передается, что случилось это в Риме.

[11] Этот случай иначе повествуется в Чел. II, 142.

себя: «Еще невежды будут меня поучать!» — как ныне многие бы сделали, гордые, из тех, что носят плащи и мантии. Но нет, мигом сошел он с осла, упал на колени перед крестьянином и поцеловал ему ноги, и смиренно благодарил, что тот удостоил его такого милостивого поучения. Тут крестьянин и сопутчики святого Франциска с почтением подняли его с земли и усадили на осла и двинулись дальше.

И дошли они уже к середине горы, а зной был велик и подъем труден, и такая крестьянина охватила жажда, что стал он кричать святому Франциску: «Ой, умираю от жажды! Если не найдется чего-нибудь выпить, помру на месте!» По этой причине святой Франциск сошел с осла, пал на колени и молился, и так стоял на коленях, воздев к небу руки, доколе не открылось ему, что Бог внял молению. И тогда сказал он крестьянину: «Не мешкай, беги скорее к той скале, и там найдешь источник: воду живую, какую ныне Иисус Христос по милосердию своему извел из камня». Тот бежит, куда указывает святой Франциск, и видит прекраснейший ключ, силою молитвы святого Франциска изведенный из крепчайшего камня; и напился он вдоволь и утолил жажду. И ясно и очевидно, что источник этот чудесным образом был Богом дарован по молитвам святого Франциска, ибо ни прежде, ни после того не видели водного источника и ключа в тех местах. Сотворив это, святой Франциск с сопутчиками и крестьянином поблагодарили Бога за явленное чудо[12] и отправились дальше.

И когда приблизились они к подножию Вернийской вершины, изволилось святому Франциску отдохнуть под дубом, что стоял у дороги и ныне там стоит. И, стоя под ним, святой Франциск оглядывает окрестности и расположение тех мест. И пока глядел он, размышляя, вот является великое множество различных птиц, пеньем и хлопаньем изъявляя радость и ликование: и окружили птицы святого Франциска: какая садится ему на голову, какая на плечи; те — на колени, те — у ног. Подивились этому сопутчики и крестьянин, святой же Франциск, возвеселясь духом, говорит: «Я вижу, милые братья, Господу нашему Иисусу Христу угодно наше обитание на этой уединенной горе, потому-то такую радость о нашем приходе изъявляют сестры и братья наши птицы». И, сказав так, встал, и двинулись они дальше и, наконец, достигли того места, что прежде устроили его сотоварищи. Во славу Богу и пресвятого имени Его. Аминь. Сего и довольно для первого рассуждения, сиречь о том, как святой Франциск пришел на святую гору Вернийскую.

### Второе размышление об обращении и жизни святого Франциска и сопутчиков его на горе Вернийской

Второе наше рассуждение будет о том, как святой Франциск и братья его обитали на упомянутой горе.

Что до того, следует знать, как мессер Орландо, прослышав, что святой Франциск с тремя братьями пришел и поселился на Вернийской горе, возымел о том великую радость, и на другой день выехал он и многие люди его из замка навестить святого: и везли они хлеба, вина и всего иного, потребного для пропитания ему и братьям его. И, поднявшись, застал мессер Орландо святого Франциска за молитвой, и приблизился, и приветствовал его. Тогда святой Франциск поднялся с колен и с великим веселием и лаской принял мессера Орландо и его друзей; и стали они беседовать. И как они побеседовали, святой Франциск поблагодарил за прекрасную гору, подаренную ему, и за нынешний приход, попросил он, чтобы построили ему какую-нибудь бедную келейку под прекраснейшим буком, удаленным от обители на бросок камня — ибо место это представлялось ему очень благочестным и подобающим для молитвы. И мессер Орландо незамедлительно велел ее построить.

И сделали так, и, поскольку вечер уже близился и пора было уезжать, святой Франциск, прежде, чем уйти, проповедовал им немного, и, как все он сказал и благословил всех, мессер Орландо, еще медля уезжать, отозвал святого Франциска и братьев его и сказал: «Братья мои любезные, не желаю я, чтобы вы на этой глухой горе терпели хоть какую телесную нужду, помеху в делах ваших духовных, и потому хочу, и говорю вам это для любого случая, чтобы, не усомнясь, посылали вы ко мне за всем потребным; и если вы поступите иначе, причините мне горе большое». И сказав так, уехал со своими людьми и вернулся в замок. Тогда святой Франциск собрал своих товарищей, усадил и стал учить, каким образом и какою жизнью следует жить им и всякому, кто изберет отшельничество[13]. И среди прочего особенно наказал он блюсти святую нищету, говоря так: «Не располагайте же любезной щедростью мессера Орландо таким образом, чтобы хоть чем-то обидеть нашу владычицу госпожу Бедность. Не сомневайтесь, едва мы погнушаемся нищетой, и мир погнушается нами, и будут нужды горше прежних; но если крепко обнимем мы святую нищету, мир выйдет к нам и подаст нам пропитание в изобилии. Ради спасения мира Господь призвал нас в наше святое согласие и положил такой договор между нами и миром: мы даем миру благой пример, мир же одаривает нас потребным. Так не устанем упорствовать в святой нищете, ибо она — путь совершенства и залог и задаток вечного богатства»[14]. И многие еще прекраснейшие и святые слова и поучения об этом предмете он завершил: «Вот такой образ жизни налагаю я на вас и на себя; а теперь, ибо знаю я, смерть моя близко,— хочу остаться один и быть перед Богом и плакать перед ним о грехах своих. А брат Леон, когда ему изволится, пусть доставляет мне немного хлеба и воды; и ни по какой причине не допускайте ко мне никого из мира, но сами отвечайте

[12] См. об этом в чуде Чел. II, 46.

[13] Сохранились некоторые указания святого Франциска о жизни в отшельничестве.

[14] См. Чел. II, 70.

им за меня». И, сказав эти слова, благословил их и пошел в свою хижину под буком. А братья остались, твердо положив исполнять повеления святого Франциска.

Немного дней прошло, и вот, стоя святой Франциск у помянутой кельи и размышляя о расположении горы и дивясь огромным ущельям и трещинам великих скал, стал молиться. И открыл ему Бог, что расселины эти, столь дивные, чудесным образом явились в час Страстей Христовых, когда, как говорит Евангелие, камни раскололись. Так изволилось Богу, чтобы случилось это на Вернийской горе в ознаменование того, что на горе сей подобает обновиться Страсти Иисуса Христа: в душе — любовью и состраданием, во плоти же — восприятием Стигматов.

Получив святой Франциск это откровение, затворился в келье, весь в себе собрался и готовился уразуметь тайну открытого ему. И с этой поры в непрестанной молитве все чаще посещала святого Франциска сладость божественного созерцания, так что бывал он восхищен в Боге и братья видели его во плоти поднявшимся над землей и забывшим себя в духе.

И в созерцательных этих восхищениях открывал ему Бог не только вещи настоящие и будущие, но даже тайные мысли и желания братьев его, как испытал на себе в те дни брат Леон. Брат Леон, терпя от беса великое искушение, не плотское, но духовное, всем сердцем желал приобрести какую-нибудь святую вещь, писанную рукою святого Франциска; мнилось ему, что, обретя таковую, он и избавится от искушения — или вполне, или отчасти. И, горя таким желанием, из почтения и стыда не осмеливался он сказать о нем святому Франциску. Но чего не сказал ему брат Леон, то открыл Дух Святой. Посему святой Франциск призвал к себе брата Леона и велел принести чернила, и перо, и хартию; и своей рукой написал хвалу Христу по желанию брата Леона, а в конце поставил знак Тау[15] и подал ему: «Возьми, милый брат, это писание, и до смерти твоей береги его прилежно. Господь да благословит тебя и да сохранит во всяком искушении. Не смущайся, что имеешь ты искушения, теперь-то я более чту в тебе раба и друга Господня и более люблю тебя, ибо больше осаждают тебя искушения. Истинно говорю тебе: никого нельзя почитать совершенным другом Божиим, пока не пройдет он многие искушения и испытания». И, как принял брат Леон со всем благоговением и верой, мигом исчезло всякое искушение, и, вернувшись, с великою радостию поведал он братьям, какой благодати сподобил его Бог,— получить эту рукой святого Франциска написанную хартию. И берег он ее и хранил усердно, и с ее помощью впоследствии совершили братья многие чудеса.

С того часа[16] начал упомянутый брат Леон с чистейшим благим намерением усердно наблюдать и восхищенно рассматривать в уме жизнь святого Франциска. И за чистоту свою сподобился он видеть чаще и чаще, как пребывал святой Франциск восхищен в Боге и поднят над землей: порой на три локтя, порой на четыре, порой до самой вершины бука, а иной раз видел его брат Леон вознесенным над землей так высоко и окруженным таким сиянием, что едва мог на него глядеть. И что же сделал этот брат в простоте душевной? Когда святой Франциск поднимается над землей так, что тот может его коснуться, тихо подходит, обнимает, целует его ноги и в слезах говорит: «Господи мой! Смилуйся надо мной грешным и заслуг ради святого этого человека сподоби и меня Твоей благодати!» И однажды, стоя так у ног святого Франциска, когда святой Франциск вознесен был над землей так высоко, что нельзя уже было его коснуться, увидел он: спускается с неба некий свиток, написанный золотыми буквами, и обвивает голову святого Франциска, а написаны на свитке такие слова: «Здесь благодать Божия». И как он его прочитал — видит: возвращается писание в небеса.

По дару этой благодати Божией, что в нем пребывала, святой Франциск не только бывал восхищен в сверхумном созерцании, но в иное время бывал утешен ангельским посещением. Вот однажды размышлял он о смерти своей и о том, что будет с его орденом без него, и говорил: «Господи мой, что по смерти моей будет с Твоей бедной семьей, какую Ты по милости Твоей поручил мне грешному? Кто их утешит? Кто их поправит? Кто о них Тебе помолится?» — и подобные слова. И вот, является ангел, посланный Богом, и так в утешение говорит ему: «Именем Божиим говорю тебе, что исповедание твоего Ордена не кончится до Судного Дня, и не будет в мире столь великого грешника, чтобы, если всем сердцем возлюбит он орден твой, не снискал милости Божией; и всякий, кто по злосердечию подвергнет гонению орден твой, не проживет долго на земле. А также всякий грешник, кто в ордене твоем не оставит грехов и не исправится, не пребудет в нем долго. И поэтому не печалься, если видишь ты в Ордене иных недостойных братьев, которые не исполняют правила как должно, и не думай, что из-за этого орден твой уменьшится в числе; ибо всегда в нем найдутся многие и многие, кто в совершенстве сохранит жизнь по святому Евангелию и чистоту Правила; таковые сразу по смерти телесной перейдут в вечную жизнь, не замедлив в Чистилище. Иные же сохранят Правило, но не в совершенстве; и таковые прежде, чем войти в рай, очищены будут в Чистилище, но срок очищения их будет доверен Богом тебе. И о тех, кто не сохранит Правила, о тех — Бог говорит — не заботься вовсе, ибо нет о них заботы». И, сказав так, Ангел удалился; святой же Франциск остался ободренным и утешенным.

Приближался праздник Успения Богородицы, и святой Франциск стал искать места более тайного и уединенного, в котором мог бы он, вполне уединясь, совершать пост святого Михаила Архангела, начинавшегося с названного праздника Успения. Посему позвал он брата Леона и сказал ему: «Пойди встань в дверях, где молятся вместе братья, и, когда позову тебя, возвращайся ко мне». Пошел брат Леон

[15] Т — подпись святого Франциска.

[16] Об этом Чел. II, 49. Пергаментный лист с благословением святого Франциска брату Леону и Похвала Христу сохраняется в базилике святого Франциска в Ассизи.

и встал в дверях, и святой Франциск, помедлив немного, позвал его громким голосом. Услышав, что его зовут, брат Леон возвратился, и святой Франциск сказал ему: «Сыночек, поищем другого места, такого тайного, чтобы ты уже не мог услышать, как я тебя позову». И в поисках приметили они на склоне горы, в южной стороне, место тайное и лучшим образом годное для его намерения. Но нельзя было туда пройти, ибо отделяла его расселина, весьма страшная и опасная. С большим трудом положили они бревно через нее наподобие моста и перешли. Вот созвал святой Франциск других братьев и сказал им, что желает совершить пост святого Михаила в сем уединенном месте; и потому просит их построить там хижинку, так, чтобы никакой крик не мог достичь их слуха. И, как сделана была эта келья, святой Франциск сказал: «Идите же к себе и оставьте меня здесь в одиночестве, ибо с помощью Божией надеюсь я совершить этот пост без развлечений и смущения ума, и потому никто из вас не приходите ко мне, и никого из мирских людей не допускайте. Один только раз днем приходи ко мне с хлебом и водой и другой раз ночью, в час утренней молитвы. И приходи в молчании и у моста скажи: «Господи, устне мои отверзиши»[17] и, если я тебе отвечу, переходи мост и иди к келье, и вместе сотворим утреннюю молитву; но если я не отвечу, тут же уходи прочь». И сказал это святой Франциск для того, что порой бывал он так восхищен в Боге, что не слышал и не чуял ничего телесными чувствами. И, сказав это, благословил святой Франциск братьев, и вернулись они к себе.

Итак, настал праздник Успения, и начал святой Франциск совершать святой пост, величайшим воздержанием и строгостью изнуряя плоть и укрепляя дух жаркой молитвой, бдением и трудами. И в делах сих возрастал он из добродетели в добродетель, уготавливая душу свою к восприятию божественных тайн и божественного величия, а плоть свою к жестоким битвам с бесами: с ними же много раз боролся он телесным образом. И среди иного вот что случилось во время того поста: однажды вышел святой Франциск из кельи в горенье духа и стал на молитву в малой пещере, выдолбленной в скале, и от пещеры той до земли — великая высота и страшная и опасная пропасть. Вдруг является бес — с бурей и страшным грохотом, в образе ужасающем — и бьет его, колотит, сталкивает вниз. Тогда святой Франциск, не имея, куда бежать, и не в силах вытерпеть ужасающего вида демона, лицом и телом обернулся к скале и, поручив себя Богу, ощупывает руками, за что можно было бы ухватиться. Но, как Богу угодно не испытывать рабов своих больше, нежели они могут вынести, тут же, по чуду Божию, скала, к какой прижался святой Франциск, углубилась по образу тела его и приняла его в себя, как если бы он прижал лицо и руки к размягченному воску. Таким образом запечатлелись руки и лик святого Франциска в упомянутой скале; и так, с помощью Божией, спасся он от беса.

Но то, чего не смог бес совершить со святым Франциском,— столкнуть его вниз,— сделал он через много лет после его смерти с одним любимым его и благочестивым братом. Брат сей в том же месте устраивал мост из бревен, дабы безопасно могли приходить туда поклониться святому Франциску и явленому там чуду. И однажды, когда он нес на голове огромное бревно, какое хотел там уложить, бес налетел и столкнул его вниз вместе с бревном на голове. Но Бог, спасший и сохранивший святого Франциска ради его заслуг, спас и сохранил и верного брата его в опасном падении. Ибо, падая, упомянутый брат со всей верою и громким голосом поручил себя Богу и святому Франциску, и святой Франциск явился незамедлительно и подхватил его и поставил на скалу безо всякого ушиба и повержения. В то время другие братья, услышав крик того, кто падал, и сочтя, что брат этот убит и в клочья изорван, падая с такой высоты по острым камням, со скорбью и плачем берут носилки и спускаются с другой стороны скалы, дабы собрать останки его и предать земле. Спускаются они, а упавший брат идет им навстречу, несет на голове то самое бревно, с каким падал, и поет громким голосом: «Тебя Бога хвалим». И сильно изумились братья. Он же поведал им все по порядку, как падал он и как спас его святой Франциск от всякой опасности. Тут братья повернули и с ним вместе пошли назад, распевая «Тебя Бога хвалим» и восхваляя и благодаря Бога и святого Франциска за чудо, сотворенное о брате.

Но вернемся же к тому, что мы начали говорить о святом Франциске. Итак, совершая пост, как сказано было, святой Франциск хотя и великие сражения терпел от бесов, но и утешения чудные принимал от Господа, и не только в ангельских посещениях, но даже и в птицах лесных. Ибо во все время этого поста некий сокол, обитавший близ его хижины, каждую ночь являлся перед утренней молитвой, пеньем и стуком в хижину будя его,— и не удалялся, пока он не поднимется читать утреннюю молитву. И если иной раз святой Франциск был утомлен больше обыкновенного, или слаб, или нездоров, сокол этот, подобно человеку учтивому и сострадательному, запевал позже. И великая радость была для святого Франциска в этом святом будильнике: ибо усердие сокола отгоняло от него всякую лень и побуждало усердствовать в молитве, порой же сокол, как ручной, не отходил от него весь день.

И, наконец, расскажем в нашем втором размышлении о том, как, ослабев весьма плотью из-за великого воздержания и битв с бесами, святой Франциск, дабы укрепить тело пищею духовною, стал размышлять о безмерной славе и веселии блаженных в жизни вечной; и стал о том молить Бога, чтобы даровано ему было по благодати изведать малую часть этого веселия. И как он помышлял об этом, вдруг явился перед ним некий Ангел в сиянии великом, имея виолу в левой руке и смычок в правой. Изумленный до глубин видом Ангела, стоял Франциск. Ангел провел один раз смычком вверх по струнам виолы, и мгновенно такая безмерная краса мелодии усладила душу святого Франциска и так вознесла его над всяким чувством телесным — что, как рассказал он потом братьям, не ведает он, провел ли Ангел смычком вниз, ибо от нестерпимой нежности и сладости душа его покинула тело.

*Перевод О. Седаковой*

*Окончание следует*

[17] Этим стихом (Пс. 60, 15) начинаются утренние молитвы.

## Пьер-Паоло Пазолини

# Теорема

### Часть первая

*«Италия кажется такой провинциальной после его смерти»,— писал итальянский критик Дарио Беллецца после ухода из жизни Пьера-Паоло Пазолини, оставившего после себя пустоту, которая так и не заполняется, когда общество и культуру покидает личность. Писатель, режиссер, поэт драматург, лингвист и теоретик кино Пьер-Паоло Пазолини оставил значительное творческое наследие, мало известное в нашей стране. Слишком много инакомыслия, духа ниспровержения и бунтарства присутствовало в его жизни, мировосприятии и творчестве, что на долгие годы сделало его «итальянским диссидентом» № 1, считавшим своим долгом первым выступить против любого проявления лжи, лицемерия и ханжества окружающей жизни.*

*Для Пазолини «золотой век» человечества закончился с сумерками капитализма, уничтожившего остатки аристократизма предшествующих эпох, последние оазисы которых он видел в культурах Востока и в мире современных ему люмпенов и крестьян. Буржуазия, отождествившая себя со всем человечеством и навязавшая ему свой кодекс поведения, буржуазия, превратившая религию в морализм и «обменявшая душу на сознание», сделала мир огромным «концентрационным лагерем», узником которого Пазолини всегда себя ощущал и страшный образ которого представил в своем последнем фильме «Сало, или 120 дней Содома».*

*«Наша маленькая Италия,— писал Пазолини незадолго до смерти,— это мелкобуржуазный, фашистский, демохристианский мирок, провинция, находящаяся на задворках истории. Ее культура — это формальный и вульгарный схоластический гуманизм. Что касается меня лично, эта «маленькая Италия» была страной жандармов, которые арестовывали меня, отдавали под суд, преследовали, линчевали в течение почти двух десятилетий».*

*Действительно, каждая книга, фильм, шаг и жест Пазолини вызывали громкий, почти скандальный резонанс, создав вокруг него ореол «проклятого поэта» нашего столетия.*

*Так произошло и с фильмом «Теорема», показанным на Венецианском фестивале 1968 года (одноименный роман вышел в свет почти одновременно) и тут же конфискованным властями за оскорбление общественной нравственности.*

*Два сильных чувства, всю жизнь переполнявших Пазолини,— неистовая «любовь к действительности» и ненависть к «потребительскому аду», в который превратилось, по его мнению, современное общество, присутствуют и борются в этом романе.*

*Так ангел или демон явился в процветающее миланское семейство, чтобы разрушить эту цитадель изнутри? И погубил ли он тем самым или спас тех, кто его там окружал? Эту теорему и решают герои и читатели романа, который стал «апокалиптическим диагнозом», вынесенным Пазолини своему времени.*

*Людмила Мельвиль*

И обвел Бог народ дорогою пустынною.
*Исход, 13, 18*

**1**
**Необходимые сведения**

Первые сведения, относящиеся к нашей истории, весьма скромны и сводятся к жизнеописанию одной семьи. Речь идет о мелкобуржуазной семье, мелкобуржуазной в идеологическом, а не экономическом смысле этого слова. Это очень богатые люди, живущие в Милане. Мы думаем, читателю нетрудно будет представить, как такие люди живут, как держатся в своей среде — среде крупной

промышленной буржуазии, как ведут себя в своем семейном кругу. Кроме того, полагаем, не составит труда (если не касаться некоторых не столь уж новых особенностей, нравов), мысленно вообразить одного за другим поочередно всех этих людей. Никоим образом, естественно, речь не идет о личностях исключительных, скорее, это люди так или иначе средние.

Звонят полуденные колокола. Это колокола близлежащей церкви Ланнаите, находящейся рядом, или, может быть, Арезе (расположенной еще ближе). С колокольным звоном смешивается приглушенный вой автомобильных сирен. Фабрика занимает почти весь обозримый горизонт (расплывчатый в легком тумане, который не рассеивается даже под лучами полуденного солнца) ее светло-зеленые стены чем-то напоминают голубизну неба. Трудно сказать, какое сейчас время года (может быть, весна, а может,— начало осени, а может, и то и другое одновременно, ведь наша история не имеет хронологии), и длинные ряды тополей, опоясывающих огромную территорию фабрики, которая возникла здесь несколько месяцев, а может, несколько лет назад, стоят голые или с едва заметными почками (а возможно, и с высохшими листьями).

В полдень из ворот фабрики начинают выходить рабочие, и ряды многочисленных машин, стоящих неподалеку, начинают редеть. Как раз в этот момент на дальнем плане появляется первый герой нашего повествования.

Из ворот фабрики под почти военные приветствия охраны медленно выезжает «мерседес». В машине сидит мужчина. У него озабоченное и кроткое, какое-то потухшее выражение лица. Сразу видно, что всю жизнь он был занят делами, но время от времени занимался и спортом. Это владелец фабрики или, по крайней мере, главный держатель ее акций. Ему где-то между сорока и пятьюдесятью, но выглядит он намного моложе (загорелое лицо, почти незаметная седина, совсем не изменившаяся, по-юношески спортивная фигура). Его озабоченный взгляд пуст и не выражает ничего, кроме скуки.

Въезжать и выезжать со своей фабрики так торжественно стало для него привычкой. В общем, он имеет вид человека, глубоко погруженного в свою жизнь; человека, ставшего настолько значительным, что теперь от него зависят судьбы многих других людей, и это делает его в высшей степени отрешенным, недоступным и загадочным. Однако эта загадочность мнимая: она лишена оттенков и содержания.

## 2
## Другие необходимые сведения (I)

Звонят полуденные колокола. Пьетро, второй герой нашей истории — сын первого героя,— выходит из лицея Парини (а может быть, уже вышел и следует своим ежедневным маршрутом). Как и у отца, у него невысокий лоб, позволяющий говорить о рассудочности того, кто, проведя детство в богатой миланской семье, прошел хорошую выучку; впрочем, в сравнении с отцом он явно проигрывает: нет уверенности в себе и спортивного телосложения, перед нами болезненный молодой человек с низким бледным лбом и уже подловатыми от лицемерия глазками. Его волосы пока взъерошены, но буржуазное предназначение уже успело потушить в нем всякую способность к борьбе.

В общем, каким-то загадочным образом Пьетро напоминает киногероя старых немых фильмов, без всякого сомнения — Чарли, хотя для этого, прямо скажем, нет никаких оснований. Но он действительно напоминает Чарли в пальто и пиджаке чрезмерно больших размеров, рукава которых на полметра длиннее рук, когда он бежит за трамваем и никак не может догнать его или с чувством глубокого достоинства падает, поскользнувшись на кожуре банана, такой одинокий на трагически безлюдной улице мрачного городского квартала.

Впрочем, это все наши фантазии, и читатель не должен позволять сбить себя с толку. В настоящий момент Пьетро с тем же успехом может предстать перед нами как самый обычный молодой человек из Милана, студент лицея Парини, которого друзья знают и любят как брата, как единомышленника, боевого товарища в их наивной классовой борьбе, едва начатой, но уже такой целеустремленной.

Вот он, радостный и лукавый, идет рядом с блондинкой, принадлежащей, естественно, к его окружению и к тем же социальным корням, что и он. В том, что это его девушка, нет никаких сомнений. Пьетро и его школьная подруга, которую он провожает, оказывая знаки *искреннего* внимания, проходят по чудесным лужайкам миланского парка, залитого лучами яркого солнца (его тоже можно отнести к имуществу, хотя и труднодостижимому, хозяев города). Пьетро ведет себя, словно преследует какую-то нездоровую цель: это следствие тайно-постыдного возбуждения, скрываемого за шутками и наигранной уверенностью, от которого даже при желании он *не смог бы* избавиться.

Его друзья одеты, как положено молодым людям, подражающим теппистам, на их лицах, как привлекательных, так и неприятных, отчетливо проступает рано давшее о себе знать отсутствие всякого бескорыстия и целомудрия. Они то появляются, то исчезают, оставляя пару в одиночестве, наедине друг с другом. Пьетро с девушкой задерживаются около кустарника, своей белизной напоминающего спелые пшеничные колосья, если действие происходит осенью, или нежно-прозрачного — если это весна. Они шутят, идут к уединенной скамейке, садятся, обнимаются, целуются: мимо проходит какой-то жалкий любопытный (это может быть, например, паралитик, освещенный лучами ослепительного солнца), это прерывает их жесты, которые делаются все более нетерпеливыми (ее рука уже опустилась вниз по его животу, однако без всякой страсти), они входят в свои права, и их отношения искренни, свободны и привлекательны.

## 3
## Другие необходимые сведения (II)

Звонят полуденные колокола. Одетта, младшая сестра Пьетро, тоже выходит из школы (института Марчеллины). Такая нежная и беспокойная бедная Одетта, ее маленькая головка напоминает шкатулку с мыслями, причиняющими ей боль, это почти *мудрость*.

Как дети бедняков, быстро взрослеющие и почти все знающие об окружающей их жизни, так иногда и дети богатых родителей бывают рано повзрослевшими — маленькими старичками по причине дряхлости своего престарелого класса; их жизнь похожа на какую-то болезнь, но болезнь, которую переносят с чувством юмора, напоминающего светлую радость детей бедняков, по наследству воспринявших память поколений.

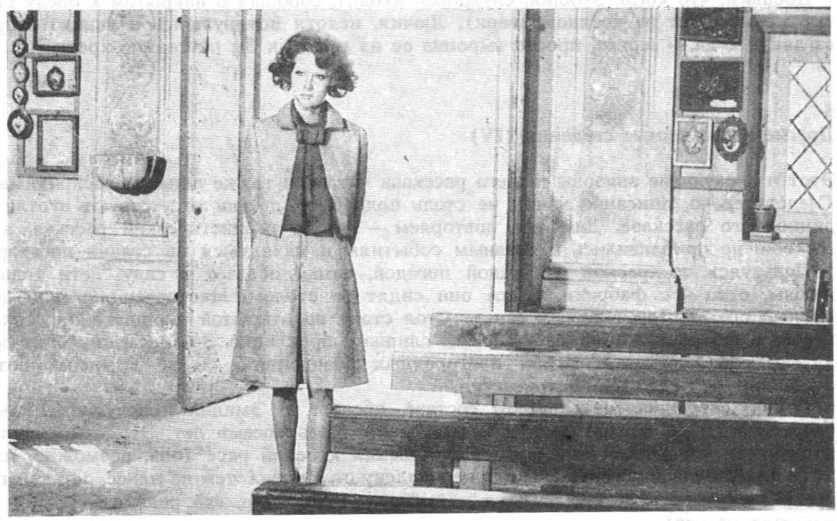
Одетта пытается все это скрыть, однако безуспешно: именно эти видимые усилия говорят о ее внутреннем состоянии. У нее красивое овальное личико (редкие веснушки придают ей поэтичность), большие глаза с длинными ресницами, небольшой прямой нос, но рот — рот ее разоблачает, это как

раз то, что приводит в замешательство и выдает настоящую Одетту: нельзя сказать, что рот некрасив, напротив, он изящен, но и уродлив одновременно. Он так выделяется своей необычностью, что в первую очередь бросается в глаза, благодаря своей короткой запавшей нижней губе, как у кролика или у мыши, в общем, речь идет о складке, которая говорит о присущей ей насмешливости или наличии горького знания, скрытого осознания собственного ничтожества, без которого насмешливости Одетты просто не могло бы быть.

Итак, возвращаясь домой одновременно со своим братом Пьетро, Одетта всем своим внешним видом демонстрирует принадлежность к богатой семье, позволяющей ей (из снобизма) одеваться и вести себя, например, в стиле «модерн» (вопреки устоям института Марчеллины).

Одетту тоже провожает молодой человек. Это воистину настоящий идол своего класса и своей расы. Их тоже окружает кучка друзей, недавно повзрослевших, но уже научившихся держаться... «естественно», то есть на манер своих родителей.

Одетта и ее поклонник разговаривают об альбоме для фотографий, который она нежно прижимает



к себе вместе со школьными учебниками, альбоме, обтянутом бархатом, рисунок которого состоит из красно-розовых зигзагов по всему полю. Он еще пуст: очевидно, куплен совсем недавно. Однако на первой странице — большая фотография ее отца. Юноша подшучивает над альбомом, прекрасно зная, что это старое увлечение девушки. Но когда он позволяет себе некоторую вольность — это происходит рядом с фонтаном, выложенным темным камнем, под похожими на металлические ветвями осины,— Одетта резко отстраняется от него. Ее внезапное бегство, исполненное изящества, только на первый взгляд ничего не значит, на самом же деле за ним скрывается глубокий испуг. Здесь следует напомнить одну ее фразу, сказанную своему пылкому поклоннику в кругу друзей: «Мужчины мне не нравятся», фразу произнесенную насмешливо и дерзко, но вместе с тем явно показывающую, что сказана она на самом деле для того, чтобы скрыть правду.

## 4
## Другие необходимые сведения (III)

Читатель, конечно, уже заметил, что наше изложение — это более чем рассказ, это то, что по-научному называется «реферат». Оно, следовательно, очень информативное, и поэтому технически его содержание — это более чем «сообщение», это своеобразный «код». Кроме того, оно не реалистично, а наоборот — иносказательно... загадочно... так что любые предварительные сведения о личности героев имеют чисто показательное, индикативное значение, служат конкретике, а не сущности вещей.

Читатель может представить Лючию, мать Пьетро и Одетты, в одном из тихих укромных уголков дома: в спальне или *будуар*, или маленьком салоне, или на веранде в мягких лучах солнца, пробивающихся сквозь зелень сада и т. д. Но Лючия находится здесь не потому, что она ангел-хранитель этого дома, нет, она здесь потому, что все ей наскучило. Она берет книгу, начинает ее читать, и чтение увлекает ее. (Это очень умная и редкая книга о животных). Так она проводит остаток времени в ожидании обеда. Во время чтения прядь пышных густых волос падает на ее глаза (чудесная прядь, созданная этим утром у парикмахера).

Она склоняется над книгой, и в мерцающем свете выделяются ее высокие и чуть заметно увядшие мертвенные скулы — в них есть что-то болезненное, ее глаз, тот, который виден сбоку, с выражением упорства устремлен в них: он удлиненной формы, черный и кажется из-за своего угрюмого выражения ядовитым и диким.

Но как только она шевельнулась, оторвавшись от книги и посмотрев на свои маленькие ручные часы (при этом она поднимает руку и подносит ее к свету), на мгновение кажется, будто перед нами девочка из народа, однако это впечатление мимолетно и обманчиво.

В общем, предназначение домашней хозяйки, культ красоты (превратившийся для нее в необходимое качество вроде как мощь для армейского подразделения), роль просвещенной дамы, интеллигентность которой порой восходит к каким-то реакционным инстинктам, все это вместе взятое со временем ожесточило ее и сделало так же, как и ее мужа, в чем-то загадочной. И если ее загадочность так же бедна смыслом и оттенками, тем не менее, в ней намного больше чего-то настоящего и священного (хотя, возможно, за этой загадочностью прячется некая хрупкая Лючия, девочка времен материально менее благополучных).

Добавим, что когда Эмилия, служанка, входит, сообщая о накрытом к обеду столе (после этого она тут же исчезает за косяком двери), Лючия, нехотя потянувшись и лениво отбросив книгу, даже не взглянув куда,— вернее, просто выронив ее из рук, как бы рассеянно крестится.

## 5
## Другие необходимые сведения (IV)

Этот и следующие эпизоды нашего рассказа читатели также должны воспринимать как индикативные. Следовательно, описание в них не столь подробное, детали отсутствуют в отличие от обычного традиционного рассказа. Еще раз повторяем — это не реалистический рассказ, а притча, кроме того, мы еще не приблизились к главным событиям и находимся на стадии предварительных пояснений.

Пользуясь прекрасной солнечной погодой, семья обедает в саду: дети только что вернулись из школы, отец — с фабрики, и все они сидят за столом. Месторасположение дома обеспечивает им полный покой. Дом окружен садом. Стол стоит на открытой площадке под солнцем, в отдалении от кустов и деревьев, в тени которых еще слишком прохладно. За садом проходит дорога, напоминающая аллею, она пересекает район пригородных резиденций, но за крышами безмолвных элегантных особняков она едва просматривается.

Семья, собравшаяся в полном составе, обедает, и Эмилия прислуживает им. Эмилия — девушка без возраста: ей можно дать и восемь и тридцать восемь лет. Это само воплощение бедности по-итальянски, существо, не имеющее отношения к белой расе (она, возможно, из какого-то местечка, хотя и расположенного на Низине, неподалеку от Милана, тем не менее, остающегося до конца исконно крестьянским, а может быть, она из самого Лодиджано, где родилась святая Мария Кабрини, так похожая на нее).

Звонит дверной звонок.

Эмилия бежит открыть дверь. Перед ней Анджолино — тот, кото мы можем считать седьмым героем нашего рассказа или, если так можно выразиться,— своего рода джокером.

В нем все загадочно, темные, густые, как у пуделя, волосы, ниспадающие почти до самых глаз, смешное лицо, покрытое прыщами, и глаза, напоминающие своей формой полумесяцы, выражающие безудержную радость. Это почтальон. Вот он стоит перед равной ему Эмилией, *не способной оценить его по достоинству,* с телеграммой в руках. Но вместо того, чтобы отдать ей телеграмму, он начинает расспрашивать ее с широкой и нежной улыбкой, источающей сладость, подмигивая и кивая головой в сторону сада, где обедают ее хозяева. Затем, бросив Эмилию, замкнувшуюся в молчании, он бежит к углу виллы и оттуда начинает подглядывать за обеденным ритуалом богатых людей, выискивая среди них Одетту (за которой он достаточно легкомысленно пытается ухаживать). Затем, забыв об Одетте так же быстро, как и вспомнил о ней, он возвращается с выражением вины на лице к Эмилии, состроив пару веселых гримас, вручает наконец ей телеграмму и с комической поспешностью беспечно бежит к выходу.

Эмилия несет телеграмму семье, которая в молчании продолжает обедать под солнцем. Отец отрывает глаза от буржуазной газеты, которую читал, и разворачивает телеграмму, в которой написано: «БУДУ У ВАС ЗАВТРА» (большой палец руки закрывает имя отправителя). Судя по всему, все присутствующие ждали эту телеграмму, и интерес к ней исчез сразу же после получения. Итак, обед под открытым небом продолжается в атмосфере апатии и безучастия.

## 6
## Конец пояснений

Дом известной нам семьи изнутри как бы наполнен светом, хотя настало уже время чая и длинные лучи заходящего солнца тихо освещают тополя и ровные зеленые лужайки, пропитанные влагой. Сегодня, очевидно, воскресенье, в разгаре какой-то семейный праздник, на который приглашена молодежь. Это школьные друзья Пьетро и Одетты. Присутствует и несколько дам — это матери

приглашенных молодых людей. В суматохе (в подобных ситуациях она становится мечтательно-элегической: люди на время забывают о своем часто ужасающем убожестве, прощаются с грузом собственной значительности, раскрепощаясь в приятной обстановке, когда электрический свет еще смешивается с солнечными лучами, проникающими из окон, выходящих на Низину) появляется наконец новый и в высшей степени необычный герой нашего рассказа.

Необычный прежде всего своей красотой, красотой настолько исключительной, что кажется скандально не вяжущейся с остальными присутствующими. Действительно, внимательно всмотревшись в него, хочется сказать, что это — посторонний, не только потому, что он высок и у него голубые глаза, но и потому, что он лишен черт всякой посредственности и вульгарности — всего привычного, и это не допускает мысли о его возможной принадлежности к итальянской мелкобуржуазной семье. Впрочем, в нем нет и целомудренной чувственности и изящества мальчика из народа. В общем, он социально загадочен, хотя прекрасно находит общий язык со всеми присутствующими в этом салоне, так чудесно освещенном солнцем. Его присутствие здесь на этом обычном празднике производит впечатление скандала, но скандала пока приятного, с доброжелательностью откладываемого. Его отличие от окружающих состоит в его красоте. Все дамы и девушки смотрят на него, делая это, естественно, незаметно, по правилам игры, суть которой состоит в том, чтобы никогда не обнаруживать свои собственные намерения.

В пределах допустимой свободы то одна из подруг Одетты, то молодая подруга ее матери пытаются узнать, кто же этот незнакомый красивый юноша. Но Одетта недоуменно пожимает плечами. Лючия же ограничивается двумя-тремя ничего не значащими фразами или молча улыбается вместо ответа. Впрочем, мы тоже ничего о нем не узнаем, но в этом нет необходимости. Итак, оставим незавершенным и неполным это наше последнее пояснение.

## 7
## Священный член гостя семьи

Весна на исходе, полдень (или, принимая во внимание всю двусмысленность нашей истории, начало осени), тихий полдень. Издалека доносится городской шум.

Косые лучи солнца освещают сад. Дом кажется таким пустынным в этой глубокой тишине, возможно, обитатели покинули его на некоторое время. Один только молодой гость в одиночестве пребывает в саду. Он может сидеть в шезлонге или в плетеном кресле. Он читает, его голова в тени, а тело освещено солнцем.

Проходит время, как бы следуя за чьим-то взглядом, устремленным на него и приблизившись так, чтобы разглядеть все в деталях, можно увидеть, что он читает какую-то медицинскую или техническую книгу.

Тишина сада, замершего в глубоком покое под лучами безучастного и ласкового солнца с первыми распустившимися геранями (или же с первыми опавшими с гранатового дерева листьями), эта тишина неожиданно взрывается назойливым и монотонным шумом — заработала садовая косилка, стрекочущая и беспрерывно движущаяся вперед и назад по саду.

Это Эмилия передвигается по лужайке, толкая перед собой косилку.

Вот она в одном из дальних уголков сада на ровно подстриженной лужайке, а юноша — в противоположном углу, под навесом, увитым плющом, рядом с домом.

Время от времени неприятный стрекот прерывается, и Эмилия неподвижно застывает, пребывая некоторое время в оцепенении. Она упорно смотрит в сторону молодого человека, ее взгляд делается все более странным, как взгляд человека, который боится на кого-то смотреть, но в то же время настолько невоспитан, что не чувствует стыда за свою настырность. Более того, ее взгляд делается мрачным, как будто эта бестактная, неприличная настойчивость в конце концов оскорбляет не другого, а ее лично.

Сколько же времени проходит, пока Эмилия ходит туда и обратно по лужайке, то и дело останавливаясь и устремляя свой взгляд на юношу, а потом вновь возвращаясь к своему занятию, сгорбившаяся и потная? И сколько времени юноша не замечает и игнорирует ее, продолжая читать? По всей видимости это продолжается достаточно долго, быть может, целое утро, а может, это длится всего лишь краткий миг в утренних часах богатого дома, где десять часов утра считаются предрассветным часом.

Солнце поднимается все выше в безоблачном небе, и его лучи делаются все более обжигающими в этом засушливом покое. Эмилия тупо, нескладно продолжает толкать косилку (впрочем, это обязанность не ее, а садовника). С недавних пор она взяла на себя заботу о лужайке, соперничая с садовником, ведь она дочь крестьянина и приехала из деревни.

Итак, юноша не замечает, что за ним следят, ничего не подозревая, он глубоко погружен в чтение, которое для Эмилии представляется священной, недоступной ей привилегией.

Наконец, решив отдохнуть от научной книги, он берет маленький томик дешевого издания Рембо. Эта книга захватывает его намного сильнее, чем предыдущая.

Взгляды служанки, прерывающей свою работу, чтобы время от времени посмотреть на гостя, поначалу так мимолетны, что не позволяют ей толком разглядеть фигуру гостя, освещенную солнцем. Но постепенно ее взгляд делается все более пристальным и начинает подолгу задерживаться на объекте своего внимания, вот она поднимает руку, чтобы вытереть пот со лба, и начинает, уже не скрывая, рас-

сматривать отдельные части тела юноши, поглощенного собой, безучастно представляющего ей возможность наблюдать за собой издалека.

Со временем ее однообразные назойливые движения, поначалу монотонные, делаются все более вызывающими.

Кажется, что все эти перемещения вперед и назад, потеряли первоначальный смысл обычной работы, перестали быть повседневной тяжелой обязанностью и превратились во внешнее проявление каких-то тайных намерений.

Наконец, как бы не имея больше сил выдерживать все эти муки (глубоко погруженный в чтение гость по-прежнему не обращает на нее никакого внимания, ведь он так далек от нее и социально, и духовно), Эмилия театральным жестом бросает косилку посреди лужайки и бежит в дом.

Она пробегает прихожую, кухню и влетает в свою похожую на монашескую келью комнатку, где предметы роскоши, предоставленные ей хозяевами, перемешались с ее собственными жалкими и аляповатыми вещами. Только на первый взгляд ее действия могут показаться нормальными: ее неистовая манера делает их совершенно бессмысленными. Она причесывается. Снимает сережки. Молится (короткая полуханжеская, полуистерическая молитва). Затем она как бы приходит в себя и, поцеловав раз и еще раз своего святого, выходит.

Так же театрально она возвращается в сад к косилке. Вновь начинает свои ритуальные движения вперед и назад по лужайке, все так же мрачно и наивно задерживая взгляд на фигуре юноши.

Время от времени эти созерцания делаются для нее совершенно невыносимыми, и тогда она с ожесточением начинает бороться с собственными искушениями.

Вновь она бежит из сада, но на этот раз, громко рыдая, почти завывая, как в приступе истерики.

Стремглав пронесясь по лужайке, похожая на взбесившуюся овцу, она стремительно врывается в дом. Пробегает прихожую, устремляется в кухню и с яростным, безумно-идиотским видом дергает и вырывает газовый шланг, словно пытаясь покончить жизнь самоубийством.

На этот раз юноша не может не обратить на нее внимание, заинтересовавшись, что же с ней происходит. Он не мог не услышать рыданий и истерических всхлипываний, не мог не заметить поспешного бегства девушки, которая изо всех сил хотела, чтобы ее заметили. Он бежит за ней и настигает ее в кухне. Он застает ее в тот момент, когда она приступает к осуществлению своего безумного замысла. Бросается к ней на помощь. Вырывает из рук газовый шланг, пытается привести в чувство, утешить, успокоить, найти возможность побороть безумное длительное отчаяние, причин которого не знает.

Он переносит ее в комнату и укладывает на кровать. Между тем Эмилия начинает приходить в себя, ее дыхание делается ровнее, и всем своим видом она стремится показать, как ей хочется исполнять роль утешаемой и успокаиваемой.

Во всем том, что он делает, в том, как он ее приподнимает, как разговаривает с ней, как укладывает в убогой кровати, молодой гость играет роль покровительницы, наподобие матери, знающей все капризы своего ребенка и заботливо их предвидящей. Но в то же время в его заботах о девушке, в его терпеливости присутствует чуть заметная ирония и полное отсутствие всякого удивления.

Это безумство женщины, ее слабость, внезапная утрата чувства достоинства и способности ко всякому сопротивлению, забвение собственных обязанностей — все это вызывает в нем не что иное, как своего рода нежное сострадание, да, да — по-матерински нежное внимание.

Его поведение и это выражение глаз, которые, кажется, хотят сказать: «Опасность позади!» делаются все более определенными и недвусмысленными, когда Эмилия (обольщенная его нежностью и лаской, слепо подчиняясь его инстинкту, который тот уже не скрывает), почти машинально, в состоянии какого-то экстаза, скорее мистического, нежели истерического, поднимает свою юбку выше колен.

Для нее, до конца потерявшей разум и дар речи, а теперь уже и стыд,— это единственный способ самоутверждения: хоть что-то предложить юноше в благодарность за его участие и заботу.

Но юноша все с тем же материнским участием и ироническим видом слегка одергивает ее юбку вниз, словно защищая ее и напоминая о забытой стыдливости.

Эмилия плачет от стыда, хотя это совсем не тот плач, который наступает у детей, когда кризис уже проходит.

Пальцами он вытирает текущие по ее лицу слезы.

Она целует пальцы, которые ее ласкают, с благоговением и смирением собачки или дочери, целующей руки отца.

Больше ничто не мешает их любви, и юноша ложится на тело женщины, отдающейся своему желанию принадлежать ему.

## 8
## Унизительное убожество собственного обнаженного тела и разоблачительная сила обнаженного тела партнера

Посреди зеленой лужайки на белой дорожке, ведущей к выходу из виллы, появляются какие-то люди, элегантные и невесомые: дама возраста Лючии, девочки, возможно, ее дочери и тут же бесчисленное количество чемоданов и сумок из дорогой темной кожи.

Лучи солнца, проникая сквозь далекий туман, освещают удушливую атмосферу встречи гостей, придавая происходящему оттенок зыбкости и нереальности, так не согласующейся с беспечными

возгласами и преувеличенными выражениями восторгов, которые позволяют себе в подобных случаях даже богатые, хорошо воспитанные люди. Принимает гостей Лючия (со своей строгой элегантностью она кажется почти невесомой) и ее дети.

Но вот все покидают душную атмосферу лужайки и входят в дом, витражи которого надежно защищают внутренние покои от уличного пекла.

Последствия нашествия гостей: спустя некоторое время, а может быть, вечером, Эмилия, согнувшись под тяжестью огромного чемодана (мужского), входит в комнату Пьетро.

Здесь она ставит чемодан на пол (с деликатным почтением — ведь это чемодан гостя) и, обессиленная, удаляется.

Итак, гость и сын должны спать в одной спальне. Вечером они входят в нее вместе. Комната Пьетро именно такая, какой должна быть комната мальчика, который становится юношей.

Комната, принадлежащая первенцу буржуазной семьи, обставлена несколько фантастически (она обставлена с тем женским вкусом, который матери любят выдать за вкус своих сыновей — это позволяет им вновь почувствовать себя молодыми,— такая комната — это гнездышко детских снов, украшенное картинами художников-фовистов, комиксами и портретами детских американских героев).

По мере взросления сына комната меняет свой вид, превращаясь в комнату для юноши, ее стиль как бы накладывается на предшествовавший точно так же, как накладываются один на другой два разных стиля на фасаде одной и той же церкви. Новый стиль строг и элегантен, без всяких излишеств, хотя здесь и присутствуют два или три антикварных предмета.

Спальных мест, разумеется, два: изящная кровать из красной меди, выбранная, по-видимому, матерью, и диван-кровать, тоже, естественно, очень элегантный (на самом деле намного дороже, чем кажется на первый взгляд).

Двое молодых людей — юноша и подросток вместе идут спать, молчаливые и усталые.

(Мы не знаем, предшествует ли известный случай с Эмилией этому вечеру или следует за ним. Может быть, предшествует, а может, наоборот: это не имеет значения).

Итак, двое входят в комнату. Уже, наверное, поздний час, им хочется спать, и молчание объясняется, вероятно, смущением — что вызывает странное и неприятное ощущение в тот момент, когда они входят в комнату и начинают раздеваться перед сном.

Юноша-гость, более опытный, вернее,— более взрослый, ведет себя непринужденно, второй же, наоборот,— скован в движениях, что-то заставляет его быть сосредоточенным и испытывать беспокойство. Молодой гость раздевается на виду у своего хозяина и предстает перед ним обнаженным, не испытывая при этом ни боязни, ни стыда, как это бывает или должно быть между двумя молодыми людьми одного пола и приблизительно одного возраста.

Пьетро, еще раз повторяю, испытывает необычный и глубокий, но тем не менее объяснимый стыд, принимая во внимание некоторую разницу в возрасте, более того, он становится источником его подчеркнутой предупредительности, смешанной с юмором и легкой агрессивностью. Более того, Пьетро даже мрачен. Его лицо темнеет, а выражение серьезных карих глаз становится жалким и несчастным.

Для того чтобы раздеться и надеть пижаму, он залезает под простыню и проделывает эту операцию с большими трудностями.

Прежде чем заснуть, молодые люди обмениваются ничего не значащими фразами, желают друг другу спокойной ночи, и каждый остается в своей кровати в одиночестве.

Молодой гость с присущим ему спокойствием, которое, между прочим, никак не унижает тех, кто его лишен, погружается в чудесный сон здоровых людей. Пьетро, наоборот, никак не удается заснуть, он лежит с открытыми глазами, ворочается под простыней, ведет себя так, как обычно ведут себя при бессоннице, невыносимой, как незаслуженное наказание.

## 9
## Сопротивление разоблачению

Проходит время.

Глубокой ночью Пьетро все еще не спит, он все еще занят мыслью, не дающей ему заснуть и остающейся для него, по-видимому, неразрешенным вопросом.

Неожиданно он поднимается и тихо-тихо, боясь разбудить гостя, более того, сам напуганный своим замыслом, бледный от волнения и дрожащий от страха быть застигнутым врасплох делает несколько шагов по комнате, приближается к гостю и долго смотрит на его лицо, руки и обнаженную грудь. Пребывая в этом созерцании, он чувствует себя совершенно потерянным и отчужденным.

## 10
## Анжолино: приходит и уходит

В саду за столом, накрытым белой скатертью с вытканными по ее полю розово-оранжевыми цветами, сидят молодой гость, Лючия и Одетта. Большой сад с зелеными английскими лужайками, вход в дом и дорога, ведущая к нему, находятся как бы на одном уровне: все предметы обстановки располагаются на одной высоте.

На дальнем плане, слева за садом, раскинулась туманная окраина с белыми и прозрачными, словно вуаль, стенами фабрики, слева, между виллами и особняками, строгими, безмолвными и лицемерными, проходит дорога.

Все погружено в безмятежный покой, наполнено жизненными силами и глубокой внутренней нежностью.

В этот тихий знойный час, когда гость, Лючия и Одетта отдыхают, сидя в молчании, не обмениваясь обычными, пустыми словами, неожиданно, как бы выполняя что-то вроде сольной роли, бессмысленной и произвольной, появляется почтальон со своими кудряшками, со своим полуневинным и полунахальным видом, словно чудом посланный сюда из далекого города. Он принес послеобеденную почту, состоящую из открытых конвертов, газет, которые никто не ждет и не будет просматривать.

Он появляется со стороны большой аллеи, обсаженной какими-то блеклыми хвойными деревьями, входит в сад, движется вперед, то появляясь, то исчезая за живой изгородью, и подходит к дверям виллы.

В доме всем хорошо известно, что он ухаживает за Одеттой, ухаживает наивно, как будто иначе и не может быть, подчиняясь своему инстинкту и ее очарованию; все об этом знают, это развлечение стало маленькой послеобеденной традицией.

Взгляд его смеющихся глаз, похожих на полумесяцы, скользит по редким листьям (редким потому, что это листья осенней розы, или потому, что они только распускаются), и в его глазах появляется чистая и простая радость.

Вот он стоит перед дверью, звонит, говорит что-то Эмилии, которая не одобряет его и вышла к нему в плохом настроении, даже не взглянув,— затем он уходит, напевая, даже забыв посмотреть в сторону Одетты, словно его уже привлекает солнце обыденной действительности, лучи которого освещают далекий город.

## 11
## Предложение самого себя как способ скандала

Быть может, это все еще та самая ночь, когда мы оставили Пьетро в созерцании спящего гостя. (Подчеркиваем последний раз, события этой истории взаимосвязаны, одновременны и разворачиваются параллельно).

Пьетро лежит в своей кровати, но не спит. Его будоражит лихорадочная мысль... Он человек, который борется: пытается понять, что же так жестоко его беспокоит.

Внезапно он резко поднимается, влекомый таинственной силой, которая родилась в нем этой ночью. Он поднимается, вернее, поднимается вновь. Дрожа всем телом, он вновь приближается к кровати, где спит гость.

Мы уже говорили, что у Пьетро — все психологические признаки и красота буржуазии. У него бледное лицо, и, пожалуй, можно сказать, что своим отменным здоровьем он обязан тому образу жизни, которого он строго придерживается: он занимается гимнастикой и спортом. Но его бледность — это нечто наследственное, скорее, не от него зависящее, надличное. И кое-что еще — человеческая природа, окружающий мир, его социальная принадлежность — вот источник его бледности.

У него очень умные глаза, но его ум как бы болен неким интеллектуальным недугом, в котором он сам не отдает себе отчета, однако это возмещается приобретенным от рождения чувством уверенности в мыслях и действиях.

Посему некое изначальное препятствие мешает ему понять то, что с ним происходит и, тем более, признаться себе в этом. Для того чтобы проявить свой собственный ум, он дожен создать себя заново. Ведь его социальный класс живет в нем своей полнокровной жизнью. Итак, только в действии, а не путем понимания и осознания он может постичь то, что не постигаемо его буржуазным интеллектом; только действуя, как во сне, а еще лучше, действуя, опережая свои мысли.

Вот он дрожащий стоит перед кроватью гостя. И, будто подчиняясь побуждению, которое намного сильнее его (и которое, пожалуй, исходит изнутри его самого), тому самому побуждению, которое заставило его подняться с кровати, он совершает действие, которое еще несколько минут назад даже и не представлял возможным совершить, более того — желать совершить.

Очень медленно и осторожно он тянет легкое покрывало, укрывающее голое тело гостя, заставляя ткань скользить по его коже. Его рука дрожит, и из его горла вырывается почти стон.

Но в тот момент, когда покрывало спущено ниже живота, гость внезапно просыпается. Он смотрит на склонившегося над ним мальчика, совершающего столь странное действие, и в его глазах тотчас возникает то же самое выражение, с которым мы уже знакомы... выражение, полное отеческой доверительности... выражение, которое исполнено понимания и доброй иронии.

Пьетро отводит свой взгляд от обнаженного лона и встречается со взглядом гостя. Он не успевает понять его — стыд и панический страх охватывают все его существо. Плача и закрывая лицо ладонями, он бросается в свою кровать, зарываясь головой в подушку.

Гость встает и, подойдя, присаживается на край кровати Пьетро, некоторое время он неподвижно смотрит на вздрагивающий от всхлипываний затылок, затем дружески, как ровесник, кладет на него свою руку и гладит его.

## 12
## Не что иное, как адюльтер?

Гость внизу, далеко, в одиночестве, в гуще болотной растительности, на фоне островков деревьев, предназначенных для вырубки, едва покрытых зеленью.

Стоит жара поздней весны — и вспоминается глубокая тишина жарких и таких приятных послеполуденных часов лета. Вспоминаются послеполуденные часы давно ушедших веков (откуда-то доносится далекий звон одинокого колокола, возвещающего полдень): ветви деревьев, еще обнаженные или покрытые листьями, только-только распускающимися на ржавчине, на кровавости, на печальной желтизне, все это словно пушок, собственно, так оно и есть; между тем чувствуется, что все это — природа не существующая, а воображаемая; позади представляются окаменелые сцены римских баптистериев, громадные, массивные изображения некоей повседневной жизни, прошедшей на берегах притоков По и, конечно же, обогреваемой все тем же солнцем и окруженной такими же нежными и наполненными жизненными соками лесами.

Молодой гость полуодет: играя со своим другом-собакой, он бегает вдоль берега ярко-зеленой запруды, выходящей на болотистую низину. Он стремителен, весел и силен; совсем как мальчик, он бросается в воду с палкой в руке — его друг-собака буйствует от радости.

За гостем наблюдает Лючия. Она находится на возвышении — это что-то вроде дамбы — и у нее за спиной — освещенное солнцем поле, вдали на изящных сваях высится большой загородный дом.

Лючия задумчива, как тот, кто мысленно занят какими-то сложными расчетами, которые, судя по некоторым проблескам в глазах, вот-вот будут завершены.

Потом она идет по полю и медленно входит в дом.

Там, внутри, в полутьме, она внимательно осматривается вокруг. Здесь расположен небольшой альков с тяжелым пологом. Богатая миланская семья захотела иметь полупустой дом, элегантное пространство, где можно расположиться почти без удобств. За отдернутым пологом видна кровать, накрытая большим темным покрывалом. На темном покрывале, резко выделяясь, лежат освещенные рассеянным, проникающим сквозь жалюзи светом легкие одежды юноши.

Лючия долго, неподвижно, глядит на них, и в ее взгляде можно прочесть те же самые быстрые и запутанные мысли, которые охватили ее, когда она наблюдала за играющим в лесу юношей.

Затем медленными шагами, спокойно и, судя по выражению глаз, с окончательно созревшим решением она приближается к одеждам юноши, разбросанным в беспорядке и почти с вызовом выделяющимся своей белизной на фоне покрывала. Опускается на колени. Перед ней майка или рубашка, безрукавка, туфли, часы, плавки и брюки. Лючия смотрит на них. Одежды невинно лежат словно покинутые.

Смотреть на них очень легко — они не оказывают никакого сопротивления, более того, предлагают себя почти с полной и беззащитной покорностью.

Плавки, скрученные, словно обрывок ткани, брюки, брошенные на темную поверхность покрывала, будто натянутые на ноги находящегося в глубоком сне человека, безрукавка почти неестественной белизны. Эти одежды кажутся реликвиями кого-то, ушедшего прочь навсегда.

«Он ушел навсегда, и его одежды остались здесь и свидетельствуют о нем» — может быть, именно эта мысль сжала сердце Лючии, и она не может удержаться от жеста, чтобы унять эту боль или хотя бы побороть гримасу боли, исказившую ее рот (как бы по причине тоски, охватившей ее, тоски по тому, чего никогда не было, что потеряно, так никогда и не случившись).

А может быть, настойчивое созерцание этих ничтожных предметов становится для нее саморазоблачением. Неожиданно она понимает, кем на самом деле является она сейчас, когда отсутствует тот, кому принадлежат эти предметы, тот, кто обогревает их теплом своего собственного тела, тот, кто сейчас покинул их без всяких мыслей, чтобы они говорили за него.

Постепенно глаза Лючии теряют прежнее созерцательное безразличие и наполняются нежностью. Действительно, ведь это одежда юноши, который мог бы быть ее сыном, и нежность пробуждает в ней какое-то материнское благоговение.

Она берет их в руки, смотрит и, возможно, ласкает их: ее руки скользят по ним с бесстыдной естественностью, даже по тем частям одежды, которых нельзя было бы коснуться, если бы они были на теле человека. Она повторяет эти движения рук много раз, не утрачивая собственного достоинства, словно мать, лечащая раны сына. Но эти повторяющиеся движения постепенно выводят ее из себя. Сейчас она, как и Пьетро, захвачена возникшим внутри ее желанием, неосознанным и непонятным. *Для того, чтобы осуществить его, она должна действовать, не думая, опередив свои мысли.* Она снова выходит из дверей. Снова смотрит на юношу там, внизу, между ветвей деревьев, утративших из-за яркого света свои краски.

Он чувствует себя таким сильным в этой полуденной тишине, а его собака Барбин радостно лает.

Женщина смотрит на далекого юношу, и ее взгляд становится все более растерянным. Сейчас ее голова наполнена уже не расчетами. Мысли, наполнявшие ее голову, сменились молитвой. Почти автоматически она поворачивается несколько раз на месте, затем поднимается по внешней лестнице и выходит на террасу, расположенную на крыше дома. Здесь, словно по привычке, она ложится на темный деревянный пол, но лежит не слишком долго, испытывая тяжесть бесконечного неба. Она поднимается на колени и облокачивается о перила террасы, снова глядя вниз, поверх зарослей в направлении юноши. Он все еще там: беспечный, купающийся, бегающий между деревьями и кустарниками.

И вот Лючия медленно сбрасывает с себя одежды и остается на террасе за низкими перилами обна-

женной. Загорать здесь наверху обнаженной — это тоже ее повседневное занятие. Так, обнаженная, она продолжает наблюдать за юношей, который, не замечая ее, увлечен бегом в ослепительном свете дня.

Наконец, наступает момент, когда он устает от своих игр, купания и направляется в сторону дома, идет он медленно, играя со своим другом собакой. Ясно, что он идет в дом для того, чтобы немного побыть с Лючией, поговорить или просто почитать вместе — каждый свою книгу.

Быстрым движением, почти грубо Лючия хватает свои одежды, словно собираясь одеться. Но затем в ее взгляде, упершемся в розовые кирпичи террасы, снова возникает отблеск недавно назревавших планов: она решает остаться обнаженной и так предстать перед ним, почти с той же лихорадочной наивностью, с молчаливой покорностью бесчувственного животного, предопределившего в свое время решение Эмилии, а затем и Пьетро за несколько дней до этого, а может, после.

Разумеется, в отличие от Эмилии, она борется с этим желанием; застенчивость и стыд — ведь она дитя своего социального класса — вновь дают о себе знать, и поэтому она должна их побороть. Только действуя не раздумывая, она может преодолеть препятствия, воздвигнутые воспитанием и средой.

Быстро скомкав свои одежды, она швыряет их за перила в заросли кустарника.

Она ищет его взглядом там, в глубине зарослей и травы: его присутствие где-то здесь, рядом, приобретает для нее огромный смысл, а то, что она его не видит, и медлительность, с которой он приближается,— все это приобретает какой-то жестокий смысл, какой бывает у событий, происходящих во сне.

Итак, в настоящий момент она стоит обнаженная: *так нужно*. Она не намерена ни раскаиваться, ни передумывать. Она оборачивается: юноша внизу, под террасой, среди зарослей кустарника и трав. Она видит его. Видит, как он входит в дом, а потом выходит из него, осматривается и зовет ее.

Напоминая некую жертвенную фигуру, склонившись над перилами, Лючия кричит: «Я здесь!» Он оборачивается, улыбаясь ей со всей своей юношеской непосредственностью и естественностью, бежит наверх по лестнице, ведущей на террасу. Он возникает на фоне неба и тотчас устремляет на нее свой взгляд. Какой-то миг Лючия выдерживает этот взгляд, вызывающий и полный желания, но не более чем миг.

Прием, которым она решает воспользоваться в этот момент,— это показать, что ее охватил стыд. Она быстро прячется за перила, так, чтобы скрыть ноги и бедра, а грудь закрывает руками.

Она испытывает удовольствие от насилия, заключенного в его взгляде, от своего добровольного унижения и смущения, соединенного случайно или намеренно с чувством стыда, ведь ее застали врасплох, когда она загорала на террасе. Она играет эту роль старательно и самозабвенно, как девочка, но в то же время исполняет ее сознательно плохо. Она поняла, что если проявит искреннюю и чрезмерную стыдливость, покажет, что все это — случайно, то гость почувствует вину за произошедшее и может уйти, попросив извинения. Настоящий стыд, испытываемый ею, мучающий ее по-настоящему, и тот наигранный стыд, который она пытается изобразить,— все это ей приходится дополнять кокетством, неуклюжим, слезливым и одновременно с этим непристойным, нелепая вымученная улыбка, смущение в глазах, быстро теряющих выражение всякого притворства и в отчаянии устремляющихся на юношу. А он... у него вполне естественный всепонимающий взгляд, быть может, с небольшой долей иронии, но вместе с тем наполненный огромной и нежной родительской заботой. Он приближается к ней, все еще прижимающейся к перилам террасы, с опущенной вниз головой. Он наклоняется к ней, нежно касается волос, и под воздействием этой ласки Лючия осмеливается наконец поднять на него свои глаза, в которых застыло жалкое, просящее выражение.

## 13
## Где начинается новое посвящение буржуазного отрока

В комнате Пьетро молодой гость, сидя рядом с ним, листает огромную книгу с прекрасными литографиями, и яркий полуденный свет падает и отражается на глянцевых страницах книги.

Пьетро как бы впервые рассматривает цветные репродукции, которыми до этого момента, может быть, под влиянием своего преподавателя истории искусств из лицея Парини, не интересовался или не понимал. (В его глазах — интерес человека, с благодарностью открывающего для себя что-то новое.)

Перед глазами молодых людей — картина, написанная чистыми, яркими красками; если хорошо присмотреться, она представляет собой переплетение линий, оставляющих пустые пространства, напоминающие по форме треугольники и прямоугольники округлой формы (они создают впечатление выпуклых поверхностей), именно эти пустые пространства заполнены яркими красками — синей и красной, но умеренных, приглушенных тонов, как бы выцветших от старости.

Листы бумаги, на которой напечатаны эти акварели и темперы, настолько пожелтели, что от них, кажется, исходит запах древности, чего-то затхлого, запах библиотеки.

Несмотря на то, что репродукция на первый взгляд кажется сумбурной, исполненной в яркой, свободной манере, на самом деле она глубоко серьезна, ее чистые цвета не имеют никакого отношения к фовизму. Что же это за картина? Дата ее рождения приходится, очевидно, на период между 1910 и 1920 годами. Она не относится к кубизму, к направлению пышной живописи. Она аскетична, исключительно скромна. Возможно, это футуризм, но это не динамичный и чувственный итальянский футуризм. Скорее всего, это нечто наивное, народное или детское, нечто вроде русского футуризма: какой-то художник, младший друг Эйзенштейна, Шкловского или Якобсона, который творил в Москве или Петербурге, а может быть, в Праге, как кубист. Хотя нет, вот подпись Люис, друг Паунда, американец эпохи имажинизма. Это — картина, напоминающая графику — вся в ярких пятнах, построена как совершенный механизм и столь строга, что оставляет от живописи один остов.

Почти одновременно Пьетро и молодой гость отрывают свои глаза от репродукции картины, их взгляды встречаются, и в них возникает таинственное взаимопонимание, родившееся ночью...

Но их одиночество нарушается голосами снаружи: голоса молодых людей зовут их вниз.

Пьетро и гость, сидящие рядом с огромной книгой и согревающие друг друга теплом своих тел, поднимаются и выходят в сад. Облокотившись на перила, выходящие на дорогу, они видят друзей из школы Пьетро. «Мы здесь! Идем!» — кричат они и бегут, чтобы их встретить.

## 14
## Перевоспитание в беспорядке и неподчинении

Двое, Пьетро и гость, вместе с другими ребятами, друзьями Пьетро по школе (выразителями жизненной модели лицея Парини), играют в мяч на футбольном поле. Ломбардский воздух предельно прозрачен (безусловно, слышен звон старых колоколов северных деревень). Кажется, что в жизни нет места ни трудностям, ни препятствиям, ни скуке, ни неприятностям. Она течет в этом благополучии, как по маслу. Это и есть жизнь молодого Пьетро.

Словно охваченный безотчетным неистовством, он с друзьями играет без всяких правил в одни ворота. Радость состоит в игре ради игры, даже те, кто не имеет никаких навыков игры в футбол, радостно наслаждаются, расходуя в ней утро своей молодости.

Как иногда случается в богатых семьях, у Пьетро нет необходимых денег, чтобы приобрести себе настоящую футбольную форму: на нем трусы и майка, купленные в магазине дешевых товаров, футбольные башмаки причиняют ему боль, потому что из подошвы вылезли гвозди. Кончается тем, что он, хромая и с испорченным настроением, бежит к краю поля, чтобы снять башмаки и осмотреть их.

Но здесь он так же, как и там, на чистой траве поля, окруженной беговой дорожкой, чувствует себя охваченным каким-то чувством блаженства. Кажется, что ни его взгляд, ни сама жизнь не встречают здесь никакого сопротивления. Он растягивается ничком на траве, и очень скоро этот момент покоя становится моментом одиночества и отчуждения.

Гость тоже отделяется от группы играющих молодых людей с уже постаревшими лицами — и идет, чтобы усесться рядом с Пьетро. Испытывая удовольствие от бесконечного повторения одного и того же, чувствуя гордость от ниспровержения всяческих традиций, полные глубокой и чистой страсти, *возникающей только один раз в жизни,*— два друга вновь возвращаются к разговору о литературе и живописи.

## 15
## Первые, кто любят сами себя (любят друг друга)

Первые, кто любят сами себя
Это — поэты и художники старших поколений
или начала века; они занимают
в наших сердцах место отцов, оставаясь,
однако, молодыми, как на своих пожелтевших фотографиях.
Поэты и художники, для которых быть буржуа не было стыдно...
дети в шерстяных тканях и фетре...
или с жалкими галстуками, которые знали о бунте и о матери.
Поэты и художники, которые могли бы стать знаменитыми
где-то в середине века,
с каким-нибудь неизвестным другом, которому нет цены,
но, быть может, из-за боязни непригодного для поэзии
(настоящий поэт никогда не умирает).
Булыжные мостовые Вены, Виареджо, Лунгофиуме,
Флоренции или Парижа!
Они звучат под ногами детей,
одетых в тяжелые ботинки.
Порыв ветра неповиновения знает о цикламенах
над городами под ногами молодых поэтов!
Молодые поэты, которые болтают, выпив скверное пиво,
как буржуа, независимы,
— локомотивы, брошенные, но
вынужденные некоторое время в тупиках
пользоваться отсутствием торопливости молодых:
уверенных в способности изменить поступь мира
шагом мятежников,
Матери, как матери птенцов,
в маленьких городских домах
сплетают воздушный жасмин
со значением собственного семейного понимания
и своего места в народе, полного радостей.

Ночи, таким образом, озвучаются только
шагами молодых.
Меланхолия имеет бесчисленные дыры,
бесчисленные, как звезды,
в Милане или в другом городе,
от которого слегка веет дым горящих печей.
Тротуары проходят вдоль средневековых домов,
облупившихся домов со священной судьбой
(дороги села, ставшего индустриальным городом)
с далеким романтическим запахом холодных хлевов.
И, таким образом, поэты-мальчики приобретают
опыт жизни.
И могут выразить то, о чем говорят другие
мальчики — не поэты (также они
господа жизни и непорочности)
с матерями, которые
в оконцах внутренних двориков
(колодцы, смердящие в сторону невидимых звезд).
Где потерялись те шаги!
Недостаточно одной суровой странички воспоминаний,
нет, недостаточно — быть может, один поэт — не поэт
или художник — не художник,
умерший до или после войны в каком-то
городе легендарных перемещений,
держит в себе те ночи с истиной.
Ах, те шаги — детей
лучших семей города (те,
которые следуют за судьбой нации,
как стадо животных следует по чутью —
столетник, корица, свекла, цикламен —
в своей миграции), те шаги поэтов
с друзьями-художниками, которые шагают по
булыжным мостовым,
разговаривая, разговаривая...
Но если это схема, другое — это правда.
Воспроизведи, сын, тех детей.
Имей все же ностальгию по ним, когда тебе
шестнадцать лет.
Но тотчас попытайся понять,
что никто не сделал революцию за тебя.
Что поэты и художники, старые или умершие,
несмотря на героический образ, который ты им
создаешь,
они тебе бесполезны, ничему тебя не научат.
Пользуйся своим первым наивным и настойчивым
опытом,
робкий динамитчик, хозяин свободных ночей.
Но помни, что ты здесь только для того,
чтобы быть ненавидимым,
чтобы повергнуть тебя и убить.

**16**
**А теперь очередь отца**

В смятой постели лежит отец, его мучает какая-то боль. Пока еще это боль не осознанная, ведь он не проснулся, и ему кажется, что все это — бред, от которого хочется избавиться. Вскоре он просыпается и медленно осознает, что это не кошмарный сон, а настоящая физическая боль.

Он с трудом заставляет себя подняться с кровати и тихо, чтобы не разбудить Лючию, выходит из спальни. Почти на ощупь пройдя по еще темному коридору, он входит в ванную комнату.

Одна створка окна приоткрыта, и в просвет занавески проникают лучи ослепительно яркого солнца, каким оно бывает только ранним утром, такого могущественного и кроткого одновременно. Однако это солнце, такое чудесное, совершенно *случайно* изливающее свои лучи в жалкое белое пространство дома с той же простотой, с какой светит в небе и освещает природу, это же самое солнце в первый момент не представляется для отца чем-то реальным, он лишь неприятно ослеплен и воспринимает его как нечто, усиливающее его боль до предела.

Прикрыв глаза руками и даже не имея сил удерживать голову прямо, он пытается унять боль, солнце же продолжает ослеплять его через маленькое оконце ванной комнаты.

Непроизвольно его рука с бессилием хватается за подоконник, скользит по стеклам окна, отдергивает занавеску, закрывающую то самое — утешающее и изумляющее — свет, который он никогда в жизни не видел в этот ранний час.

Таким образом, открывается картина почти всего сада за стенами дома с большой зеленой поляной, с группами лавров и берез, еле различимых в глубине сада — такого тихого уголка в этом мире, высвобожденного сиянием нежного солнца, никем не виданного и никому пока еще не давшего наслаждения.

И вот отец (он никогда за всю свою жизнь не делал ничего подобного) отрывается от окна, выходит из ванной комнаты, вновь погружается в печальный полумрак дома, на ощупь проходит к выходу, все еще ощущая боль, наконец, открывает большую стеклянную дверь и выходит в сад.

Он бродит по мокрой траве между деревьев, и на его лице, освещенном косыми лучами солнца, появляется, настолько он очарован, слабая, нежная, почти театральная улыбка. Он идет, словно чужеземец, оказавшийся на неведомой ему земле.

А ведь и правда, он впервые замечает эти деревья, освещенные лучами солнца, и это выламывается за пределы его привычного жизненного опыта. И в самом деле деревья кажутся живыми, словно осознающими себя одушевленными существами, ощущающими в этом покое и тишине свое братство. Безучастные к свету, изливающемуся на них, словно естественное чудо, лавр, олива, маленький дуб, а там, чуть дальше березы,— кажется, испытывают удовольствие от устремленного на них взгляда и отвечают на это внимание бесконечной любовью, выражая ее просто своим присутствием, украшенным и одушевленным светом, присутствием, которое понятно без слов, просто само по себе. *Присутствием, которое не имеет значения и является откровением.*

Все же нет никакого соответствия между чудом откровения и обыденными вещами, которыми наполнена жизнь. Наверное, потому, что это недолгое хождение по собственному саду — слишком необычное времяпрепровождение для отца, он не может больше продолжать это занятие и испытывать удивительную любовь к нему солнца; легкая пижама не спасает его от прохлады, а ноги стали совсем мокрыми от росы, и он вновь ощущает возвращение боли.

Так, сохраняя на губах изумленную и горькую улыбку, он возвращается в дом.

## 17
## Все чудесно, как никогда не виданный утренний свет

Покинув залитый солнцем сад, отец вновь на ощупь идет обратно в дом по коридору, едва освещенному светом. Но словно остановленный неожиданной мыслью, он замирает у двери в спальню сына.

Тихо-тихо, с осторожностью вора, он механически открывает дверь, побуждаемый вдохновением и безотчетным любопытством, никогда не испытываемым ранее.

Комната залита все *тем же* светом, который без устали исполняет свои обязанности перед миром: вливаясь через жалюзи, он освещает гостя и сына, спящих вместе на одной кровати.

Сон застал их в нескромных позах, но эта нескромность полна покоя. Их полуприкрытые тела словно переплелись, но сон отделил их друг от друга; эти горячие тела полны жизненных сил, но вместе с тем кажутся безжизненными.

Отец довольно долго смотрит на эту картину, умиленный и неспособный найти ей объяснение, которое было бы, пожалуй, в каком-то отношении разоблачением.

Наконец, он отрывает взгляд, тихо, словно вор, закрывает дверь и возвращается в свою комнату.

Лючия все еще спит. А его постель в отвратительном беспорядке. Он ложится, но не может заснуть. Что-то не имеющее названия, лишь только какие-то тревожные проблески в сознании заставляет его оставаться с открытыми глазами и думать после недавних волнений, быть может, о жизни, смысл которой остается для него скрытым. Что же делать?

Неожиданно охваченный каким-то безумным нетерпением он трясет Лючию и будит ее.

Способна ли она понять в этой нелепой и комичной ситуации, что он просит ее о любви, немедленно, более того — он требует этого.

Лючия еще не отдает отчета себе в том, что происходит, а он уже наваливается на нее, остервенело, словно слепой, бегущий куда-то наобум; в этот момент ему безразлично, что Лючия может подумать (а перед Лючией, испытывающей ужас, встает вопрос ее будущей жизни — что-то в этом моменте кажется ей абсолютно непоправимым — в новом свете, который теперь освещает ее прошлое и представляет его бессмысленным и безжалостным).

Он же, навалившись на ее живот, целует ее со смехотворной яростью в губы и шею, безрассудно пытается, нисколько не думая о ней, предаться любви, как это бывало уже много раз. Но в конце концов ему, доведенному до бессилия, дрожащему от своей беспощадной утренней боли, приходится отступить; некоторое время он еще лежит на Лючии, как мертвец, затем, не глядя, сваливается с нее, вновь ложится на свое место, униженный, но все еще возбужденный.

Лежа, он вновь ощущает приступ боли, которую пытается скрыть, бледный, бессильный, усохший. Он смотрит в пустоту, наполненную колебаниями света, но это уже не тот чудесный свет утренней зари, а совсем другой — отвратительный свет дня, похожего на все остальные дни его жизни.

*Продолжение следует*

*Перевод с итальянского Людмилы Мельвиль*

**Казимир Малевич**

# «Через чистую абстракцию к новой форме»

Статьи К. Малевича, опубликованные в «Киножурнале АРК», раскрывают понимание художником сущности не только кино, но и супрематизма и живописи вообще. Журнал, выходивший в 1925—1926 годах, был основан Ассоциацией революционной кинематографии, возникшей в 1924 году по инициативе группы кинематографистов и литераторов — М. Кольцова, Л. Кулешова, С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, Н. Лебедева и других, которые рассматривали кино как мощное орудие борьбы за революционную культуру. Дружеские отношения Малевича и Эйзенштейна, видимо, сыграли не последнюю роль в появлении публикуемых статей.

Футуристы с симпатией относились к кино, полагая, что нарождающееся искусство принесет и обновленный художественный язык. «Кино, казалось, должно перевернуть всю изобразительную культуру»,— замечает Малевич в статье «Художник и кино». И ставка на кино у Малевича была тем выше, чем все более очевидным становился надвигающийся кризис идей супрематизма. После выставки в Берлине в 1927 году Малевич возвращается к фигуративности. Но пока, считает Малевич, кино не соответствует своим возможностям, используя в композиционных целях принципы передвижников, немецких живописцев 60-х годов, импрессионистов.

В середине 20-х годов Малевич переходит к пространственной разновидности супрематизма, приступая к созданию архитектонов — супрематических архитектурных композиций. Художник рассматривал архитектоны в качестве средства изучения и создания «новой художественной формы», несущей обновление жизни, что объясняет его слова: «Новое искусство не живописное и не изобразительное. Новое искусство прежде всего архитектурное» (в статье «И ликуют лики на экранах»).

Кино должно было стать разновидностью супрематизма, еще одним его ответвлением, как архитектоны, динамо-кинетическим построением, что соответствует характеристике авангардизма, данной Кракауэром. Авангардизм не рассматривал свои творения как фильмы, а скорее как разновидность искусства, «охватывающую сферы движения и времени»[1]. Малевич угадал общее движение кино к цвету, когда оно будет выступать в качестве «живописца-цветописца».

Вместе с наступлением эпохи кино изменился статус живописца, свободного художника, мессии, пророка, каким осознавал себя Малевич, и не только он один. Художник, вместо того чтобы стать во главе могучего средства выражения, попал в зависимость от режиссера. «Художник лишь деталь во власти режиссера, равно как и полотер, которому нужно натереть зал»,— с горечью замечает он в статье «Художник и кино». Малевич видит выход в появлении художников нового типа, «динамиков», которые овладели всем опытом живописи и сознательно применяют его принципы в своем творчестве, а также в привлечении к работе в кино крупных живописцев.

Малевич рассматривал супрематизм не только как направление, но и как средство пре-

[1] Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974, с. 246.

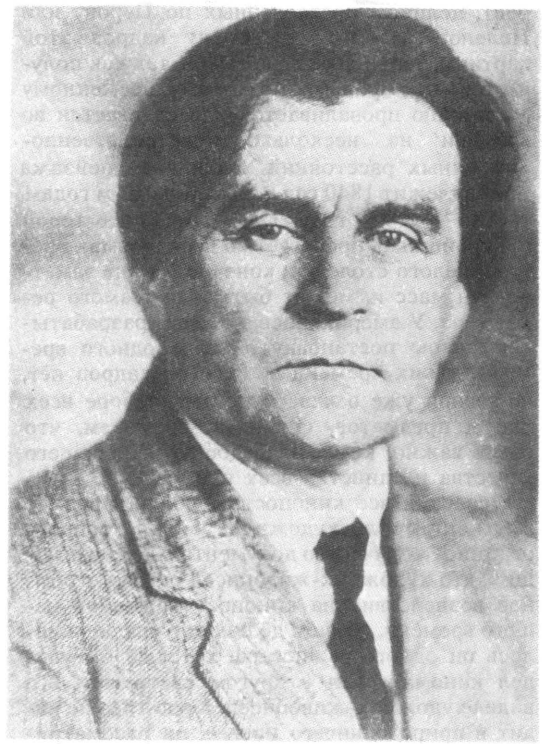
образования художественной среды, считая, что не жизнь будет содержанием искусства, а искусство должно стать содержанием жизни. В начале 20-х годов, по воспоминаниям очевидцев, в дни массовых празднеств Витебск нельзя было узнать: на стенах домов и на трибунах — цветные квадраты, круги, кресты и шагаловские летающие фигуры.

Малевич создает эскизы украшения стен, трибун, текстиля, проектирует фарфоровую посуду, пишет плакаты, в том числе и киноплакат «Доктор Мабузе» (1922—1927), реализуя принципы супрематизма.

Идея Малевича, что кино может выйти на новый уровень только через связи с другими искусствами, в частности, овладев исторически сложившимися стилями живописи, не потеряла актуальности.

Публикуемые ниже статьи К. Малевича были напечатаны в «Киножурнале АРК», № 2 за 1926 год («Художник и кино»), в журнале «Изобразительное искусство», № 1 за 1919 год («О поэзии»).

## Художник и кино



В № 10 «Киножурнала АРК»[1] в своей статье «И ликуют лики на экранах» я указывал на тождество трактовки ликов и целых картин на экране, воспроизводимых по законам светокомпозиции художников-живописцев, установленным еще в докинематографической эре, то есть до того момента, когда техника нашла средство писать живые лики на полотне экрана. Я указывал и на то, что художник-живописец с величайшим трудом пытался щетиной и краской написать природу и лик так, чтобы он был как живой, естественный во всех своих движениях, достижение выразительности которых составляло одно из его наиглавнейших усилий. Но в результате этих усилий художнику в статическом холсте удавалось фиксировать лишь одно впечатление этого движения в одном кадре. В таком безвыходном обреченном положении художник был до тех пор, пока, с одной стороны, техника изобрела кино и достигла воспроизведения не впечатления, а действительного движения, а с другой — часть живописцев уяснила себе вопрос: «что есть живопись и что есть искусство». С этого момента искусство распалось на два основных разделения: одни стали предметниками (конкретиками), станковистами и бытоотражателями, не уяснившими сути искусства, другие — беспредметниками (абстракционерами), уяснившими суть искусства и отказавшимися от портрета и отражения быта.

В той же статье я указывал, что художник-живописец оказал сильное влияние на композиционный характер построения кадров в кино, на работу режиссеров и операторов. Он подчинил кинохудожников своей школе, в силу чего фильма, в которой происходит развитие светописной картины, строится по композиционному закону школ живописных. Я указывал на то, что со временем (которого не так долго осталось ждать) кинотехника достигнет средств оцвечивания кадров, то есть не только цветной иллюминации форм, но и возможности при помо-

[1] «Киножурнал АРК», 1925, № 10.

щи художника-живописца получения фактуры и особой подкладки на лицах цветного луча (света) такого качества, которое вызовет у зрителя волнение, подобное получаемому им от живописных картин, скажем, в музеях.

Художник, главным образом живописец, оказал и оказывает огромное влияние на режиссеров и операторов в чисто композиционной и световой трактовке кадров. В «Дороти Вернон»[2] почти половина кадров (моментов) картины построена так, что в конце концов не знаешь: снимок ли это с картины Лувра времен Гейнсборо или же это заснято в наше время с живых людей. В «Закройщике из Торжка»[3] есть много мест (кадров), целиком поставленных по Перову или Поленову. Смотря на смену кадров этой картины, теряешься во времени, так как получается, что фильма по своему временно́му состоянию проваливается или сдвигается во времени на несколько пространственно-временных расстояний. Один кадр пейзажа принадлежит 1840 году, другой — 80-м годам, третий — 1925 году. Получается, что герой «Закройщика» пробегает во всех формах времени целого столетия; конечно, это не заметно для масс и, может быть, для самого режиссера. У американцев, которые разрабатывают свою постановку в плане одного времени, таких временных сдвигов кадров нет, не говоря уже о классическом подборе всех лиц и предметов, спаянных временем, что очень важно, когда надо добиться хорошего качества и единства всех предметов.

Исследуя все кинопостановки на предмет выяснения роли художника, можно собрать огромное количество документов, доказывающих, что художник-живописец оказал огромное воздействие на кинопостановщиков нашего времени, причем до сих пор еще не нашлось ни одного режиссера, который бы увидел киноматериал в другом свете, чем его видел художник-живописец. Кино-глаз не видит в природе ничего нового, он рассматривает природу через художественный глаз живописца (красочного светописца), всюду видит природу либо по поленовскому глазу, по перовскому, по Моне, по Шишкину, Рубенсу и так далее. Кино видит пока только ту изобразительность явлений, которую видел художник-живописец — идут за правдой, в этом они сходятся.

«Мы,— говорят,— изображаем только правду, наше искусство только в тождестве этой правды». Последнее убеждение объединяет кино-свето-писателя и живописца и делает все неизменным в кино как таковом.

Ну и будут сидеть на одном месте с правдой, которой не знают ни тот, ни другой, и будут ликовать лики на экранах по образу и подобию живописцев-художников. Ибо кино-свето-писатели — плоть от плоти живописцев-художников, лишь с новым техническим орудием.

Кино, казалось, должно перевернуть всю изобразительную культуру, и, конечно, она будет опрокинута, когда будут в кино абстракционеры с новою плотью сознания, в противном случае мы будем видеть те же передвижнические картины, которые пишутся пока светописью, так как еще не развита чувствительность киноорганизма к цвету. У кино остается сущность живописца-цветописца, развившего свой аппарат до высокого совершенства восприятия и отражения свето-цветной природы на экране. Но он не смог дать своим ликам ту движность, которую хотел передать; в действительности его лики движутся только в воображении зрителя, в картине же ему удается установить только призрак намерения этого движения. Таким образом, мне кажется, что по природе своей кино продолжает неразрывную живописную линию, органически связанную с художником-живописцем.

Но какая получилась чепуха! Живописец-художник приглашается в кино, чтобы играть там роль какого-то захудалого дворника, фонописателя и установщика мебели, вместо того чтобы руководить этим могучим орудием выражения! Он потерял в нем то право связывать всякую деталь с лицом или фигурой на холсте, которое имел раньше, когда холст его еще не был экраном. Правда, он и сам пока относится к кино очень подозрительно и уверен в том, что этому «мертвому объективу» никогда не передать того, что, собственно говоря, он передает «мертвой кистью». Но как только он увидит, что через этот мертвый объектив устремляются цветовые лучи, и когда он узнает, что ими можно написать именно живописную картину со всей фактурой, тогда, очевидно, он станет во главе, если кино к этому времени не выйдет на какой-нибудь свой особый путь.

В действительности киноаппарат нашел себе новых художников-динамиков, новаторов по новым средствам и староваторов по трак-

[2] Полное название: «Рифы жизни, Дороти Вернон». В СССР с 1925 по 1929. Оригинальное название: «Дороти Вернон из Хэддон Холла», 1924 (режиссер М. Нейланд. В главной роли Мэри Пикфорд).

[3] «Закройщик из Торжка» (1925, режиссер Я. Протазанов).

товке и обращению со светом и сюжетом. Возможно, динамикам нет надобности в цвете, ибо динамизм больше всего выражается в белом и в холодно-сталевидной окраске, а не в разрумянивании движения; движение динамическое не иллюминируется горячими токами. Кинодинамика в чистом виде должна иметь свою гамму, но эта гамма потребует и своей формы, а как ее принять, когда у Дороти Вернон розовый цвет лица, а у Закройщика рыжие волосы? А ведь Закройщик и Дороти — единственные «конкретные выражения» жизни, без которой кино погибло бы! Следовательно, до тех пор, пока через Дороти Вернон и Закройщика кино вполне связано с жизнью — с действительной кинодинамической постановкой, вытекающей и из сущности кино,— придется подождать, ибо это может оказаться не «конкретно» («нужна-де морда жизни, но не безмордие»).

Вот заколдованный конкретный круг, в котором тысячу лет вертятся художники-живописцы, и вслед за ними завертелось и кино, до мозга костей убежденное, что только то конкретно, где существуют гуттаперчевые, пневматические кинопоцелуи. И того, кто осмелился бы дать беспоцелуйный экран, общество назвало бы сумасшедшим утопистом, абстракционно мыслящим выродком конкретно мыслящего общества. Из этого круга конкретных поцелуев путь лежит через новое искусство вообще. Кино только через новые искусства, через чистую абстракцию к новой форме выйдет к своему динамо-кинетическому построению, как, между прочим, уже вышел живописец.

Итак, роль того, по чьему закону сейчас идет кино, является в нем незначительной, и даже ставится вопрос о судьбе этой роли. Правда, вопрос о судьбе художника поставлен в кино не самим художником, и это произошло потому, что кинорежиссер, кинооператор, весь производственный коллектив просто стали находить его деятельность с щетинными щетками, палитрами, красками, холстами — каким-то подсобным элементом в деле установки кинокартины; художник — лишь деталь во власти режиссера, равно как и полотер, которому нужно натереть зал. В кино выяснилось, что ни художнику, ни полотеру уже не написать картины. На эту арену выступил другой художник — художник-кинописатель, динамик с усвоением всего искусства художника-живописца, который с нетерпением, возможно, ждет палитры цветных лучей, чтобы из них соткать живописные планы фактур по подобию Ренуара, Дега, Милле и других. Отсюда видно, что в одном случае художник-живописец овладел кино, и оно находится во власти его со всеми режиссерами, с другой — художник в самом кино во власти режиссера; здесь он прав не имеет, его побивает режиссер, расходясь в композиционном или конструктивном построении места действия. Спор между художником и режиссером в нынешнем кино может быть только по двум причинам: одна кроется в средствах техники и другая — в художественной композиции. Спор по второй причине происходит от запамятования кем-либо из них композиции, живописного порядка того или иного крупного художника или течения в живописи (Перова, Поленова, Гейнсборо и других). Правда, для режиссера, в особенности нашего, это все происходит незаметно, и я уверен, что Протазанов вовсе и не думал, что многие кадры «Торжка» написаны светом и тенью по композиции «Птицеловы» Перова. Но возможно, что в «Дороти Вернон» многие кадры сознательно подгонялись до полного тождества к композиции живописи Гейнсборо.

Итак, если кинорежиссеры сознательно или несознательно находятся на путях художников-живописцев, то тот лучший из них киносветописец и постановщик, кто осознает все живописные пути и их законы, у такого режиссера и оператора картина будет написана лучше, ибо он, изучив композиции крупного художника-живописца, сможет подобрать классически все элементы для картины, лиц и всей обстановки, до мелочей сумеет выявить и показать каждую деталь в целом, если она нужна. Это очень важно для создания картины; в этом ее качестве и цельность.

На Западе мало-помалу крупные художники-живописцы начинают работать в кино, начиная свою работу с чисто абстрактного элемента, начинают с того, с чего получаем в будущем новые формы. Этот выход современного художника-живописца в кино должен нас и его привести к новой сущности и значению экрана, как нового средства показания массам новой жизни искусства.

От ГТК[4], конечно, безуспешно ждать кинохудожников, потому что ГТК стоит на той же точке зрения, на которой стоит кино. ГТК не проводит линию, по которой бы художник-живписец мог прийти в кино не так, как декоратор, уборщик, костюмер, а как кинохудожник, кинописец динамических картин, и именовать его режиссером не

[4] ГТК — Государственный техникум кинематографии.

следует, потому что сегодняшний режиссер есть тот же художник, взявшийся написать на холсте (экране) светотенеписью движущуюся картину. Подобно тому как живописец, устанавливая натурщиков для своей статической картины, присвоил себе звание режиссера по недоразумению, думая, что он исходит из театра. И само собою ясны все провалы в кино художников-декораторов из театра, которые оформляют в цвете уже созданную картину литературными средствами художника-писателя.

ГТК должен стать новой Академией художеств с новыми техническими средствами выражения и писания динамических картин, но, конечно, в нее должна войти и особая система и методы для сцепления исторической спайки искусства живописного и кинетического как конечной технической вершины искусства.

Из всего изложенного роль художника как такового, как нечто целое — очевидна и непонятна как пособника декоратора, как деталь со специальными функциями. Мне кажется, что не менее очевидно положение, что кино должно включить в свою работу крупнейших мастеров-живописцев, деятельность которых могла бы впоследствии принести пользу культуре кино.

## О поэзии

1) Поэзия — нечто строящееся на ритме и темпе, или же темп и ритм побуждают поэта к композиции форм реального вида.

2) Поэзия — выраженная форма, полученная от видимых форм природы, их лучей — побудителей нашей творческой силы, подчиненная ритму и темпу.

Иногда поэт реальную форму мира облекает в ритм и темп, а иногда побуждает поэта буря восставшего в нем ритма чистого, годного к созданию стихотворений без форм природы.

В первом поэт перебирает кладовую — природу вещей, беря подходящее по форме и по содержанию в себе ритма, и строит строку в неустанно текущем ритме и темпе.

Законченное стихотворение зависит или от определенной высказанной мысли, или от угасания в себе ритма. Последнее — наивернейшее состояние и отношение. В первом случае — мысль, во втором — напряжение.

Есть поэзия, где поэт описывает клочок природы, подгоняя его под загоревшийся в нем ритм, есть поэзия, где ритм идет в угоду форме вещей. Есть поэзия, где ради ритма уничтожает поэт предметы, оставляя разорванные клочки неожиданных сопоставлений форм.

Есть поэзия, где остается чистый ритм и темп, как движение и время, здесь ритм и темп опираются на буквы как знаки, заключающие в себе тот или иной звук. Но бывает, что буква не может воплотить в себе звуковое напряжение и должна распылиться. Но знак, буква зависит от ритма и темпа. Ритм и темп создают и берут те звуки, которые рождаются ими и творят новый образ из ничего.

В других случаях, например, в описании вечера, сенокоса,— здесь природа очаровала поэта, и он хочет оправить ее в ритм, сделать ее поэтической, передать ее поэзию уже в иной форме, сами вещи являются довлеющими, а ритм, как орудие обработки. Здесь под ритм и темп подгоняются вещи, предметы, их особенности, характер, качество и т. д.

То же в живописи и музыке.

В художнике загораются краски цвета, мозг его горит, в нем воспламенились лучи идущих в цвете природы, они загорелись в соприкосновении с внутренним аппаратом.

И поднялось во весь рост его творческое, с целой лавиной цветов, чтобы выйти обратно в мир реальный и создать новую форму. Но получается совершенно неожиданный случай. Разум, как холодильный колпак, превращает пар опять в капли воды, и бурный пар, образовавший нечто другое, чем был, превратился в воду.

Та же лавина бесформенных, цветовых масс находит опять те формы, откуда пришли ее побудители. Кисть художника замалевывает те же леса, небо, крыши, юбки и т. д.

Тоже художник объема, скульптор — форма его главный побудитель, вызывающий в нем силу нового, особенного строения и, как таковая, иногда заставляет отдалять свой побудительный прообраз.

Но и здесь объемовед вырубает те же формы, рубит старое, не может никак съехать в сторону от Венеры.

Буря форм, их новая конструкция, новое тело под колпаком сводится к Венере Милосской, к Аполлону. А то настоящее, творческое, новое, лежит в отрубленных кусках под ногами Венер и Фавнов. В отбитых кусках мрамора, глины, дерева отрубилось то сокровенное, что лежит в пустых формах виденных скульптур.

●

Жизнь не создала для поэта слова,

специально для его поэтического творчества, и он сам не позаботился об этом.

Предметы родили слова или слово родило предмет, а утилитарный разум приспособил их к своему обиходу, он был большим работником и, пожалуй, главным в создании себе знаков для своего удобства.

Поэт пользуется всеми словами и в свою очередь хочет их приспособить к своему переживанию, к нечто такому, что, может быть, ничего не имеет ни с какой вещью и словом, если я скажу «плачу» — разве можно исчерпать в слове плачу — все. Если я скажу «тоскую» — то же. Все слова есть только отличительные знаки и только. Но если слышу стон — я в нем не вижу и не слышу никакой определенной формы. Я принимаю боль, у которой свой язык — стон, и в стоне не слышу слова. Я целиком слышу, что чувствует, что терпит, нежели напишу «стонет». И сам стонущий больше облегчает себя в стоне, нежели говорит, что болит. Ибо «болит» есть добавочное, пояснительное о стоне, о его причине.

Поэт даже не поступает так, как живописец и скульптор. Он не возвращает полученное от форм природы — природе. Ибо природа получила одежду разумом, он ее одел для отличия, все тончайшие ее отростки, в обувь, платье, качество и т. д.

И поэт говорит лишь через одежду об одежде, о тех отличительных знаках, которые нужны разуму, его гастрономии, его ломбарду.

Для поэта не всегда солнце бывает солнцем, луна — луною, звезды — звездами. Поэт может перемешать все названия по-своему. Ведь может сказать, что потухло солнце.

Но, с точки разума, оно вовсе не потухло, а зашло.

Пользуясь совсем неподходящими средствами — в поэте тоска и почти на редкость бывают стихотворения, где бы поэт не плакал, не тосковал о невозможности передать то, что хотел сказать о природе, ибо хотел говорить о природе, а говорит в стихотворении об одежде, о слове. А она хотя и сшита хорошо, но все же не то тело, о котором хотелось говорить.

Еще впуталась «она», «любовь», «Венера» — с ней поэт совсем закис, застонал и ищет спасения в смерти.

Поэту присущи ритм и темп, и для него нет грамматики, нет слов, ибо поэту говорят, что мысль изреченная — есть ложь, но я бы сказал, что мысли еще присущи слова, а есть еще нечто, что потоньше мысли и легче и гибче. Вот это изречь уже не только что ложно, но даже совсем передать словами нельзя.

Это «нечто» каждый поэт и цветописец-музыкант чувствует и стремится выразить, но когда соберется выражать, то из этого тонкого, легкого, гибкого — получается «она», «любовь», «Венера», «Аполлон», «Наяды» и т. д. Не пух, а уже тяжеловесный матрац со всеми его особенностями.

Ритм поэты чувствуют, но силу его, силу своего настоящего употребляют, как спаивающее средство. Себя обкладывают предметами, подчищая их, подтачивая или просто подбирая друг к другу, и спаивают, связывают ритмом.

Самое подбирание и составление форм в темпе и ритме и есть характерность, отделяющая поэта от поэта.

Сходство их в пользовании одними и теми же вещами, и песни о «ней» в постановке есть мастерство[5]. Пушкин достиг большого мастерства, может быть, и многие достигали и достигают молодые поэты.

Но мастерство, как таковое, грубое, ремесленное даже в том случае, когда говорят о художественности и еще вплетают «красота», а если хотят еще тоньше выразить, говорят «одна поэзия».

●

Поэт есть особа, которая не знает себе подобной, не знает мастерства или не знает, как повернется его Бог. Он сам внутри себя, какая буря возникает и исчезает, какого ритма и темпа она будет. Разве может в минуты, когда великий пожар возникает в нем, думать о шлифовании, оттачивании и описании.

Он сам, как форма, как средство, его рот, его горло — средство, через которое будет говорить Дьявол или Бог. То есть он поэт, которого никогда нельзя видеть, ибо он, поэт, закован формой, тем видом, что мы называем человеком.

Человек-форма такой же знак, как нота, буква, и только. Он ударяет внутри себя, и каждый удар летит в мир.

Поэт слушает только свои удары и новыми словообразованиями говорит миру, эти слова никогда не понять разуму, ибо они не его, это слова поэзии поэта.

И когда разум выявил их в понятие, они реальны и служат единицею мира. Будучи непонятным, но действительно реальным.

[5] Так в тексте.— *Прим. публ.*

Мысль исчезла; как неуклюжее, громоздкое стихотворение лежит неподвижным камнем векового образования.

Стихотворения всех поэтов представляют, как комок собранных всевозможных вещей, маленькие и большие ломбарды, где хорошо свернутые жилеты, подушки, ковры, брелоки, кольца и шелк, и юбки, и кареты уложены в ряды ящиков по известному порядку, закону и основе.

Строка очень странная, наивная, может, наивность и велика, но мне она тоже наивна и собою напоминает нечто примитивное.

Способ, которым передавал поэт свое, очень забавный.

Если рассмотреть строку, то она нафарширована, как колбаса, всевозможными формами, чуждыми друг другу и не знающими своего соседа.

Может быть в строке лошадь, ящик, луна, буфет, табурет, мороз, церковь, окорок, звон, проститутка, цветок, хризантема. Если иллюстрировать наглядно, получим самый нелепый ряд форм.

Ими поэт хочет рассказать свою «душу», ими рассказывает о «любви», о «ней». Не знаю, можно ли формами природы высказать исчерпывающее слышание, слышится ли оно в образах лошади, Венеры, солнца, луны, хризантемы,— мне кажется, что нет.

Все стихотворение состоит из названий отличительных, из свойств, качеств и ощущений, вкусов и т. д. «Гудели колоко-ла». Страшно, грубо и несуразно. Разве в слове «гудели» поэт дал то гудение, которое он слышал и что переживал в этом гудении — я уверен, что поэт переживал очень многое. Он слышал гул, забыв о всем, ибо звуки будили в нем необычайные движения.

А в стихотворении только указывается, что «гудели», так скажет всякий. Разуму нужно отличить, что колокола в это время гудели и чтобы было понятно положение того, кто был в месте, где гудели, народ толпился у церкви.

Один расскажет, другой расскажет в стихотворении, третий споет о «крестном ходе» и «плачущей малютке», четвертый напишет красками.

Никто из них не доволен, и все плачутся, стонут; я думаю, что если бы плотнику пришлось строить дом и он собирал все предметы и вещи, как они есть в природе, и стал складывать все предметы и вещи, как они есть в природе, в дом, то тоже наплакался бы. И в этом случае разум поступает иначе, он претворяет каждую вещь природы в неузнаваемый вид, создавая совсем иное тело. Он смешивает разнородные по виду формы в одну и творит новый вид и форму, какой нет в природе. Тоже церковь, тоже колокол.

Чем же отличаются наисвободнейшие творцы, певцы сверхземного. Люди, заглядывающие в иной мир, «боги», приписывающие себе обладание большим и сверхчеловеческим, нежели природа, земля.

В этом случае они только думают о «сверхе», но на самом деле нет ничего, кроме реальных, ими не сделанных колоколов, их звука и т. д.

Поэты и художники, привыкшие к оковам вещей, без которых не могут жить.

Но голос настоящего неустанно звучит в каждом из них, но принять его, как он есть, боятся, ритм и темп колышит неустанно поэта, но поэт берет его и одевает лошадей, колокола и т. д., и на хвостиках строки висит настоящее созвучие того, что должно занять первое место и показать себя вовсю.

Поэт боится выявить свой стон, свой голос, ибо в стоне и голосе нет вещей, они голые, чистые образуют слова, но это не слова, а только ради буквы — в них. В них нет материи, а есть голос его бытия, чистого, настоящего, и поэт боится самого себя.

Ритм и темп включают образ поэта в действо. Сам же невидим и не видавший мир, не знающий, что есть в мире, ибо это знает только разум, как буфетчик свой шкап.

Буфетчик принимает настоящее и охорашивает свои предметы. Венера в поэтическом костюме, «могила в хризантеме», «он», «она»,— все это обуто в особую высшую обувь ритма.

А самого поэта нет, есть мастер дел «обувных» и только.

Поэт не мастер, мастерство чепуха, не может быть мастерства в божеском поэта, ибо он не знает ни минуты, ни часа, ни места, где воспламенится ритм.

Может быть в трамвае, улице, площади, на реке, горе,— с ним будет пляска его Бога, его самого. Где нет ни чернил, ни бумаги, и запомнить не сможет, ибо ни разума, ни памяти в данный момент не будет у него.

В нем начнется великая литургия.

Тоже дух, дух религиозный (мне кажется, что дух не один, а несколько, или, может, один, но, попадая в индивидуальные особенности,— по-иному говорит).

Дух церковный, ритм и темп — есть его реальные выявители. В чем выражается религиозность духа, в движении, в звуках, в знаках чистых без всяких объяснений — действо и только, жест очерчивания собой форм, в действе служения мы видим движение знаков, но не замечаем рисунка, который ри-

суют собой знаки. Высокое движение знака идет по рисунку, и если бы опытный фотограф сумел снять рисунок пути знака, то мы получили бы графику духовного состояния.

Церковный религиозный дух находится в таком же владении буфетчика, также обвешан значениями знаков, каждый знак превращен в символ чего-то, стал недвижим, неуклюж, как носильщик. Носильщиком в данный момент и есть служитель, но в большинстве случаев служители церковные религиозного духа — носильщики, которые из нош сделали себе кусок хлеба.

Такие носильщики живут, как клопы в щелях, они не сбегут. Но есть служители, которые хотят служить по требованиям голоса религиозного духа и вошедшие в дом, облеченный в багаж утвари церковной,— бросают [его] и бегут.

Люди, в которых религиозный дух силен, господствует, должны исполнять волю его, волю свою и служить, как он укажет, телу, делать те жесты и говорить то, что он хочет, они должны победить разум и на каждый раз, в каждое служение строить новую церковь жестов и движения особого.

Такой служитель является Богом, таким же таинственным и непонятным — становится природной частицей творческого Бога.

И может быть постигаем разумом, как и все.

Тайна — творение знака, а знак реальный вид тайны, в котором постигаются таинства нового.

Своим действом будит присущий ему дух в других и в этом пробуждении он приемствен, и преемственность таинственна и непостижима, но реальна.

Подобный служитель, действующий, образует возле и кругом себя пустыню, многие, боясь пустыни, бегут еще дальше в глушь сутолоки.

И через пустыню он по-настоящему выйдет в народ и народ в него, и если народ почувствует родственность в себе его, воскликнет с ним каждый по-иному,— но едино.

И будут едины, пока не сгорит служитель.

Тот, на которого возложится служение религиозного духа,— являет собой церковь, образ которой меняется ежесекундно. Она пройдет перед ними движущаяся и разнообразная.

Церковь — движение, ритм и темп — ее основы.

Новая церковь, живая, бегущая, сменит настоящую, превратившуюся в багажный, железнодорожный пакгауз.

Время бежит и скоро должны быть настоящие[6].

●

В поэзии уже промчались бегом первые лучи нового поэта, свободного от искусства мастерства, легкого и свободного. Гортань его зеркально чиста, и нет в нем вещей неуклюжих — ведь ужасен современный и прошедший поэт.

Черна гортань его, выползают слова-вещи: табурет, розы пахучие, женщины, гробы и тучи — это какой-то ящер, изрыгающий вещи, без разбору глотавший все.

Лучи нового поэта осветили буквы, но их назвали набором слов. Что можно без труда набрать сколько хочешь. Такие отзывы были среди мудрейших старейшин.

Пушкин — мастер, может быть, и кроме него много мастеров других, но ему почет, как старейшей фирме. Есть много мастеров других профессий и много старейших фирм — везде искусство, везде мастерство, везде художество, везде форма.

Само искусство — мастерство есть тяжелое, неуклюжее и по неповоротливости мешает чему-то внутреннему, тому, о чем часто говорят мастера художественного — «достигнуть трудно и нельзя», нельзя передать натуры и нельзя высказать себя.

Все искусство, мастерство и художество, как нечто красивое — праздность, обывательщина.

Самым высшим считаю моменты служения духа и поэта, говор без слов, когда через рот бегут безумные слова, безумные ни умом, ни разумом не постигаемы.

Говор поэта, ритм и темп делят промежутки, делят массу звуковую и в ясность исчерпывающие приводят жесты самого тела.

Когда загорается пламя поэта, он становится, поднимает руки, изгибает тело, делая из него ту форму, которая для зрителя будет живой, новой, реальной церковью.

Здесь ни мастерство, ни художество не может быть, ибо тяжело земельно загромождено другими ощущениями и целями.

Уле Эле Лэл Ли Оне Кон Си Ан
Онон Кори Ри Коасамби Моена Леж
Сабно Оратр Тулаж Коалиби Блесторе
Тиво Орене Алиж.

Вот в чем исчерпал свое высокое действо поэт, и эти слова нельзя набрать, и никто не сможет подражать ему.

*Публикация, предисловие и примечания Игоря Лукшина*

[6] Так в тексте.— *Прим. публ.*

# Живые импульсы искусства

Еще в 70-е годы я столкнулся с описанием гастролей известного китайского актера Мэй Ланьфана в СССР в 1935 году. Меня поразило, что китайский театр видели в Москве почти все великие режиссеры того времени, и не только русские — Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд, Таиров, Эйзенштейн, но также Гордон Крэг, Бертольт Брехт и Эрвин Пискатор, оказавшиеся одновременно в Москве в апреле 1935 года.

Все они оставили потом — кто в статьях, кто в письмах — свои впечатления от встречи с китайским театром. Узнав из мемуарной публикации о вечере в ВОКСе, посвященном гастролям Мэй Ланьфана, я долго и безуспешно искал в различных архивах стенограмму состоявшейся дискуссии. Но сама идея столкновения таких различных художников с ярко выраженными режиссерскими позициями, определяющими театр XX века,— не переставала меня увлекать. Я решил написать «псевдостенограмму». Так возникла пьеса «Ученики чародея», впервые поставленная в Кракове в 1986 году, а через два года на фестивале в Авиньоне — покойным Антуаном Витезом, который в спектакле сыграл также роль Станиславского.

Уже закончив «Учеников чародея», я неожиданно столкнулся с подлинной стенограммой обсуждения гастролей театра Мэй Ланьфана, находящейся в ГАОР (ф. 5283, оп. 4, ед. хр. 211).

Стенограмма, на мой взгляд, знаменательна многим. А для меня, автора «мнимой» стенограммы, интересна вдвойне. Если в пьесе я заставил «учеников» использовать искусство Мэй Ланьфана для достаточно трагикомичных выяснений своих отношений к данной культурно-политической ситуации, то присутствие «экзотического» театра освободило участников реальной дискуссии от привычной вынужденной оглядки на политический контекст, дало возможность выразить свое, незамутненное никакими идеологическими установками отношение к проблемам искусства.

За любезную помощь в розыске текста стенограммы я обязан поблагодарить Ю. А. Зотинову.

*Ларс Клеберг*

**Вл. Немирович-Данченко.** Я думаю, что начнет наш дорогой гость. *(Аплодисменты.)*

**Мэй Ланьфан.** Я позволю себе поблагодарить присутствующих за то, что получил возможность приехать в Москву, и за то, что получил возможность выступить здесь. Я приношу благодарность за дружеский радушный прием.

Я чрезвычайно рад, что сегодня присутствующие собрались здесь для того, чтобы поделиться своими впечатлениями о нашем театре, дать советы, которые я в дальнейшем могу использовать, чтобы создать нечто новое, базирующееся на том, что пришлось увидеть в Москве. *(Аплодисменты.)*

**Профессор Чжан** *(перевод).* Профессор Чжан указывает, что самое дорогое и самое приятное состоит в том, что они имеют возможность говорить с выдающимися представителями театрального мира СССР, театральной общественности. Они хотели бы знать, какие создались впечатления о китайском театре и о его будущем.

**Вл. Немирович-Данченко.** Для нас самым драгоценным было увидеть наиболее яркое и наиболее законченное выражение сценического искусства Китая, то есть самое утонченное и совершенное, что китайская культура вносит в общечеловеческую культуру.

Китайский театр показал в законченной, гениальной по четкости и ясности форме свое национальное искусство.

Для представителей нашего театра, конечно, получено очень много ценного.

Я никогда не думал, чтобы сценическое искусство могло быть доведено до такой величайшей техники, где соединяются и глубокая выразительность, и огромная экономия средств.

Я мог бы продолжать, но надеюсь, что присутствующие здесь товарищи тоже выступят, однако оставлю себе право высказаться еще раз.

**С. Третьяков.** Я уже очень много и говорил, и писал о театре Мэй Ланьфана, так что мне трудно что-либо добавить. Но мне кажется, что пребывание театра здесь сделало основную и чрезвычайно важную вещь, о которой обычно в своих выступлениях говорил профессор Чжан. А именно: этот театр проламывает решающую брешь в тех экзотических воззрениях на китайское искусство,

которые на Западе чрезвычайно сильны. Он заканчивает и с другой сказкой, очень неприятной сказкой — о китайском театре как от начала до конца условном.

Мы надеемся, что этот театр, несмотря на большое его специфическое своеобразие, несмотря на то, что он мог показаться нам трудным, все-таки найдет те пути к нашему восприятию, о которых сказал профессор Чжан. Его предположение было предположением и всей китайской общественности, которая посылала театр сюда. И оно оправдалось полностью.

Лично про себя могу сказать, что в течение семи лет я ни один театр не посещал столько, сколько этот. Я видел все его спектакли минус один, и, должен сказать, от разу к разу испытывал все большее и большее наслаждение. По мере того как входишь в образный язык этого театра, он становится прозрачным, чрезвычайно понятным, чрезвычайно реальным.

Я бы хотел сказать еще о количественных и качественных запасах реализма в этом театре. Мне кажется, что в этих запасах — залог его будущего. Несомненно, что театру, который имеет такую громадную историю, такие исторические напластования, обладающие способностью и окаменевать,— трудно, но внутри этих пышных окаменений бьются настолько живые пульсы, что они проламывают любою окостенелость.

Наши друзья из китайского театра говорили, что им трудно своими средствами играть что-нибудь на сегодняшнюю тему, но мне кажется, что это не совсем так. Когда смотришь такую вещь, как «Месть рыбака», то есть месть угнетенных, становится ясно, что несмотря на то, что платье у беднячки в декоративных заплатах, несмотря на то, что она носит драгоценные камни, несмотря на то, что голос поставлен несколько своеобразно и все действие идет на фоне непривычного для нас оркестра, несмотря на все это, нужно сделать лишь относительно небольшое усилие, и тогда добиться того, чтобы театр звучал.

Еще один вопрос, касающийся не столько китайского театра, сколько нас, хотя его и трудно решить здесь за этим столом. Я считаю, что из работы китайского театра могут быть сделаны большие выводы для национально самобытных театров республик Советского Союза. Мне кажется, что этот театр с неизбежностью доказал, что республики, имеющие свой национально самобытный театр или элементы, из которых он строится, не обязательно должны быть увлечены примером только европейского театра.

Видя жизненность китайского театра, можно думать, что параллельно с нашей культурой, параллельно с нашими европейскими театрами свой театральный стиль может возникнуть и у многочисленных национальностей Советского Союза, в частности, у тех национальностей, которые в истории оказывали огромное культурное влияние и на китайский театр. Они могут находиться в своеобразном соревновании с европейским театром. Я имею в виду Среднюю Азию. Им есть чему поучиться и у китайского театра.

Когда отчасти в полушутку, в полусерьез говорили о том, что может сыграть театр Мэй Ланьфана, я подумал, не взялся ли бы театр Мэй Ланьфана сыграть «Ромео и Юлию» с Мэй Ланьфаном в роли Юлии. Драматургия Китая очень высока по своему уровню и даже по своим проблемам очень близка к шекспировским. Мне кажется, что здесь лежат какие-то новые возможности для того, чтобы найти новые пути, а такому мастеру, как д-р Мэй Ланьфан, применить свое удивительное дарование, что доказано воплощением такой фигуры, как воительница из «Радужного перевала». Китайский театр Мэй Ланьфана тем самым мог бы показать неповторимый гений Мэй Ланьфана в новых условиях.

**Вс. Мейерхольд.** Появление у нас театра д-ра Мэй Ланьфана по своим результатам гораздо значительнее, чем мы это предполагаем. Мы, строящие новый театр, сейчас только удивляемся или восторгаемся, но мы и взволнованы, потому что уверены, что когда Мэй Ланьфана уже в нашей стране не будет, мы все почувствуем необычайное его влияние.

Как раз сейчас я должен был возобновить мою старую работу «Горе уму» по Грибоедову. Я явился на репетиции после двух-трех спектаклей, которые увидел у д-ра Мэй Ланьфана, и почувствовал, что должен все изменить из того, что делал раньше.

При этом надо с полной откровенностью признаться, что среди нас, советских режиссеров, очень много весьма малограмотных. Многие захотят неуклюже подражать этому театру, то есть брать от него такие вещи, как перешагивание невидимого порога, играть на одном ковре «экстерьер» и «интерьер», но это все мелочи. А вот те из режиссеров, которые чувствуют в себе некоторую силу что-то сказать, те, которые стали зрелыми мастерами, конечно, впитают в себя то, что является в театре Мэй Ланьфана существенным.

Переходя к тому, что есть существенного в театра д-ра Мэй Ланьфана (всего

не перескажешь), я бы хотел сейчас отметить самое необходимое.

У нас очень много говорилось о культуре мимической игры лица на сцене, о культуре игры глаз, рта. Последнее время много говорилось и о культуре движения, координации слова и движения. Но мы забываем о том главном, о чем напомнил д-р Мэй Ланьфан,— о руках.

Я не видел ни одной актрисы на нашей сцене, которая бы так прекрасно могла передать то женственное, что передает д-р Мэй Ланьфан. Я не хочу здесь выступать с примерами, потому что эти примеры могут быть обидны ряду режиссеров. Но отметить это нужно.

Затем у нас очень много говорят о так называемом ритмическом построении спектакля. Но кто видел работу д-ра Мэй Ланьфана, оценят огромную силу того ритма, который дает этот гениальный мастер сцены.

Мы знаем силу советского театра. Но мы много грехов у себя нашли бы после показа китайским театром работы своих замечательных мастеров. Я в свое время начну более развернутое исследование этого вопроса, потому что являюсь не только режиссером, но и педагогом и обязан отчитаться перед молодежью, которая учится в наших школах.

Но уже сейчас мы ясно видим, что эти гастроли будут значительными в жизни советского театра и нам снова и снова будет необходимо вспоминать то, что реализовано в работе д-ра Мэй Ланьфана.

**М. Гнесин.** Хотя я являюсь музыкальным теоретиком, но, главным образом, я музыкант — композитор, и поэтому, быть может, мои впечатления музыканта от спектаклей д-ра Мэй Ланьфана и, в частности, от музыки в этом театре представят интерес.

Воспринимать музыку чужой культуры иногда бывает очень трудно, и мы знаем случаи, когда эта чуждость мешает людям понять красоту. Этого я здесь совершенно не испытывал. Правда, я был подготовлен своей этнографической работой, тем, что видел в японском театре и в театре наших народностей, но музыка в театре Мэй Ланьфана — прекрасна. Эта музыка совершенно ясна мне, как специалисту, с точки зрения строений мелодий. Кроме того, очень своеобразен весь оркестровый «наряд» этой музыки.

Когда я по этому поводу беседовал с одним представителем китайского посольства, у меня спросили — не было ли бы лучше, если бы оркестр был увеличен — на манер европейского оркестра, приспособлен к европейской системе. Я тогда решительно ответил, что против этого, это совсем ненужно. Это прекрасно именно в таком колорите, и переоркестровывать ни в коем случае не надо.

Несомненно другое. Здесь есть такие хорошие музыкальные темы, которые стоило бы отдельно переработать, сделав из них симфонии. Это прекрасный материал, над ним бы стали охотно работать и наши, западные композиторы. Но это помимо театра.

Кроме того, я укажу на связь музыкальных впечатлений со всеми остальными сценическими впечатлениями.

Все элементы спектакля так пронизаны музыкой, что это доставляет величайшую радость ценителям. Мы знаем, как трудно достигается объединение всех элементов театра на почве музыки, и поэтому особенно важны те достижения, которые имеются в китайском театре.

Мне кажется, что правильнее всего было бы говорить о системе игры в китайском театре д-ра Мэй Ланьфана как о символической системе. Слово «условный» гораздо менее передает его характер, потому что условность может быть принятой, но не дающей ничего от эмоций. А символика, за которой кроется определенное содержание, передает и эмоции.

Мне кажется, что в исследовании особенностей этого театра еще многое не сделано.

Я как-то попросил одного из представителей Китая прочитать мне ряд слов с обычными для китайской фонетики четырьмя интонациями. И тут же отметил, что все они довольно четко вскрывают их психологическое обоснование. Всем, кто имеет отношение к музыке, известно, что интонация с подъемом вверх означает незаконченность процесса, нечто в будущем, а интонация с опусканием книзу говорит о чем-то уже имеющемся. Целый ряд вопросов, связанных с толкованием и теории и практики китайского языка, возникает в связи с этим. Вот почему мне думается, что весь китайский театр д-ра Мэй Ланьфана представляет глубочайший интерес для серьезного исследования.

**А. Таиров.** Мне кажется, что для нас страшно важно и страшно дорого было увидеть, что все ходячие представления о китайском театре, как о театре условном, как о театре, в котором чуть ли не главную роль играет отсутствие декорации, символические движения, — все это лишь мелкие детали большой системы, сущность которой заключается совсем в другом.

Мне думается, то, что мы увидели, доказывает, что театр, который развивался из

народных истоков, театр, который все время очень бережно относился к выработке своей театральной системы, этот театр пришел к театру синтетическому, и этот синтетический театр чрезвычайно органичен.

Когда на сцене у д-ра Мэй Ланьфана жест переходит в танец, танец переходит в слово, а слово переходит в арию — арию чрезвычайно сложную с точки зрения музыкальной и вокальной и вместе с тем выполняющуюся в большинстве случаев совершенно безукоризненно, мы увидели в этом органическое свойство театра.

В театре Мэй Ланьфана страшно интересно то, что элементы, которые мы называем элементами условного представления, есть лишь необходимая форма органического законного и целесообразного выявления внутренней структуры всего представления. Это мне кажется чрезвычайно существенным для нас вопросом.

Очень любопытная вещь: мне бы даже хотелось, чтобы это перешло в наш театр и вообще в развитие мирового театра. Я говорю о той изумительно огромной сосредоточенности, которую увидел у актеров театра Мэй Ланьфана.

Мы всегда с театром натуралистическим спорили о том, в каких пределах возможно превращение актера, и вот творческая практика д-ра Мэй Ланьфана показала нам, что по существу все эти внутренние трудности являются преодолимыми. Мэй Ланьфан, которого мы здесь видим, который является полноценным, полнокровным мужчиной, воплощался в женщину. И это самое трудное, самое сложное, самое невероятное превращение осуществлено артистом в совершенстве.

Я уверен, что театр Мэй Ланьфана будет воздействовать на нас, на наш театр. И, я надеюсь, мы пойдем не путем внешних подражаний, к которым, быть может, кто-то и будет прибегать, а путем овладения внутренней структуры, внутренних композиций.

*С. Эйзенштейн на съемке Мэй Ланьфана. 1935*

Еще раз я приношу благодарность д-ру Мэй Ланьфану за то, что он нам дал, за огромное наслаждение, которое испытывал на его спектаклях, и от всей души горячо его приветствую.

**С. Эйзенштейн.** Я хочу сказать очень коротко, потому что сказано было очень много по этому поводу и выводы очень велики не только для театра, для сцены, но в большой степени и для кинематографа, то есть для всего нашего искусства. Что касается выводов обобщающего порядка, то делать их, может быть, и преждевременно, и трудно. Поэтому я хотел бы отметить ряд моментов, которые уже сейчас вытекают из факта пребывания у нас китайского театра.

Китайский театр нам раскрыл глаза, внес ясность в то образное размежевание, которое имеется в области восточного театра вообще.

Я не знаю как у других, но у меня вначале было такое представление, что нет разницы между японским и китайским театром. Теперь мне отчетливо видна эта разница. Эта разница напоминает мне то глубокое принципиальное отличие которое в истории искусств существует между Грецией и Римом, причем китайское театральное искусство я бы сравнил с периодом высшего расцвета греческого искусства, а японское — с периодом развития римского искусства. Я думаю, мы все ощущаем, что на римском искусстве лежало наслоение некоторой механизации и математического упрощенчества, которое отделяло его от греческого естества и своеобразия. Римляне до известной степени по отношению к грекам явились «янками», как американцы по отношению к Европе.

И вот так замечательная живительность и органичность, которая имеется в китайском театре, целиком и полностью отличает китайский театр от механических и математических элементов, свойственных другим театрам. Для меня это было чрезвычайно ценно обнаружить и ощутить.

Второе ощущение, очень острое и радостное заключалось в следующем. Мы всегда чтили эпоху Шекспира. Мы мысленно представляли себе театр этого замечательного периода, театр условно поставленных спектаклей, когда даже ночные сцены игрались иногда без затемнения и, однако, актеры до полного ощущения передавали представления ночи. Мы это увидели в театре Мэй Ланьфана. Особенно ярко в пьесе «Радужный перевал». Там с такой остротой передана темнота, в том, как звучат гонги, как чувствуется переход по темным помещениям. Кроме того, если взять эпоху Шекспира, драматические типы эпохи — а я преклоняюсь перед окружением Шекспира, перед Вебстером, Марлоу и другими, которые значительно совершеннее по форме и в них сильнее ощущается взаимопроникновение, чем это имеется у Шекспира,— то надо сказать: то, что мы видим в китайском театре, очень сходно с тем, что нам дают Марлоу и Вебстер. Эти драматические типы проходят чрезвычайно интересный период развития, это очень остро выражается на сцене. И эти переходы от одного драматического положения к другому, переходы к живому движению, к самостоятельности каждого образа надо считать синтезом движения в области театра.

Все это мне особенно вспомнилось, когда я смотрел на сцене работы д-ра Мэй Ланьфана, потому что у него мы видим этот процесс развития на каждом отрезке его сценического действия. Мы видим, как он выполняет целый ряд приемов, почти иероглифически обязательных движений и понимаем, что здесь совершенно определенное выражение сугубой продуманности и законченности. Есть целый ряд обязательных положений для отображения каких-то жизненных традиций. Но от спектакля к спектаклю д-р Мэй Ланьфан обогащает и наполняет эти традиции живым и замечательным показом характеров. Поэтому одним из самых важных, что дает д-р Мэй Ланьфан, является это поразительное освоение образа и характера. Я не говорю о таких вещах, как, скажем, «Непослушная школьница» или, допустим, «Генерал Тигр». Но отдельные очень тонкие, очень схематические характеристики внутри этих традиций являются поразительным отличием этого театра. Это ощущение живой творческой индивидуальности одно из самых поразительных впечатлений.

В связи с этим остро возникает вопрос о связи того, что мы имеем у д-ра Мэй Ланьфана, с общими представлениями о реализме. Мы все знаем книжное определение реализма. Мы все знаем, что сквозь единичное должно просвечивать множественное, сквозь частное — обобщенное, что на таком взаимопроникновении строится реализм.

Если с этой точки зрения посмотреть на мастерство Мэй Ланьфана, то можно обнаружить очень любопытную черту: обе эти противоположности у д-ра Мэй Ланьфана разведены до предела. Обобщение доходит до символа, до эмблем, а частное изображение становится индивидуальностью исполнителя. Таким образом, мы имеем замечательные эмблемы, исполненные оригинальной индивидуальностью актера. Иначе говоря, рамки этих двух противоположностей как бы раздвинулись еще шире. Я думаю, что мы, воюющие сейчас за социалистический реализм, с чрезвычайной пользой для себя убедились в том, что это как бы микроскопически измеренное представление может значительно помочь нашему искусству. Сейчас наше искусство почти целиком завязло в одном его составляющем, которым является изображение. И это делается с громадным ущербом для образа. Мы сейчас были свидетелями того, что не только в нашем театре, но и в нашем кинематографе культура образа, то есть культура высокой поэтической формы, как бы целиком исчезла. Мы можем указать на время нашего немого кинематографа, когда чисто образное построение, а не только изображение людей играло

колоссальную роль. Если мы сличим прошлые художественные события кинематографа с теперешними, то увидим крайнюю гипертрофию изобразительности в ущерб образности формы. У д-ра Мэй Ланьфана мы имеем обратное; чрезвычайно сильное развитие, чрезвычайное богатство в области образов.

Я бы не согласился с М. Гнесиным, я бы говорил об образе, который гораздо более индивидуален, нежели символ, который в свою очередь связывается в нашем представлении с каталогом. Мастер останавливается на непосредственной образно-чувственной стороне, и, как мне кажется, это наиболее интересно и наиболее ценно, потому что у нас по линии культуры формы, особенно в кинематографе, заметен страшный застой. Такое явление, какое мы видим в театре д-ра Мэй Ланьфана,— совершенно поразительное умение работать на всех регистрах в области искусства — наиболее важно и актуально для звукового кинематографа. Это сознают те, кому приходится работать в области кино, потому что это, безусловно, одна из основных черт звукового кинематографа. И здесь, до приезда д-ра Мэй Ланьфана, мы имели чрезвычайную стойкость формы, которая в кинематографе еще страшнее, чем в театре.

Что касается театра, то приближение к приемам д-ра Мэй Ланьфана, я вижу в одном нашем театре — театре В. Э. Мейерхольда, и, может быть, не случайно, что Мэй Ланьфан начинается так же, как и Мейерхольд...[1]

У наших гостей был вопрос: что мы можем им посоветовать? Я боюсь прослыть реакционным, но мне лично кажется, что модернизация как в области искусства, так и в области техники должна всячески избегаться этим театром. Я позволю себе даже немного покритиковать наших друзей. У меня создалось впечатление, что после их приезда из Ленинграда, за исключением совершенно поразительного мастерства д-ра Мэй Ланьфана, которое никаким влиянием не поддается, его окружение играло с некоторым нашим налетом, и я бы не сказал, что это идет спектаклю на пользу. Мне кажется, что даже дисциплина спектакля была вчера несколько расшатана. Если русским актерам это понравилось, то тем более грустно.

Я думаю, что театральная культура человечества, не нарушая своего прогрессивного хода, может себе позволить роскошь сохранить этот театр в той замечательной, законченной форме, в которой он существует.

В этом плане у меня есть еще один вопрос — что делается для сохранения традиции в дальнейшем? Д-р Мэй Ланьфан окружен исследователями и достаточно квалифицированной школой последователей, которые будут развивать его исключительное мастерство и которые в порядке живой приемственности сумеют его продолжить. Если в этом направлении сделано мало или недостаточно, то я думаю, что наша общая обязанность — просить д-ра Мэй Ланьфана заботиться о том, чтобы накопление им поразительного опыта продолжалось.

Закончить нужно так: я имел удовольствие приветствовать д-ра Мэй Ланьфана, который, когда приехал сюда, высказал уверенность, что наши актеры и специалисты смогут оценить его театральные приемы, и сейчас я должен сказать, что намеченный им план, как у нас принято выражаться, даже перевыполнен и на много процентов. (*Аплодисменты.*)

**Профессор Чжан** (*перевод*). Профессор хочет подразделить свое выступление на три момента: первый — впечатление о тех высказываниях, которые здесь имелись, второй — возможность воздействия и влияния китайского театра на театр национальностей нашего Союза и третий момент — несколько слов о будущем китайского театра.

Все они признательны за ту оценку, которая была здесь дана. Д-р Мэй Ланьфан просил профессора Чжана сказать, что он чувствует себя неловко, ибо его несколько переоценили, захвалили.

Профессор хочет сказать относительно оценки, которая была дана китайской культуре. На Западе китайская культура оценивается с трех различных точек зрения, имеется теория фрагментарного подхода, экзотического подхода и творческого подхода. Фрагментарный подход к китайскому театру имел место в XVIII веке, когда в Европу начали проникать отдельные отрывки из китайских произведений. Один из таких отрывков попал к Вольтеру, и Вольтером была написана «Китайская сиротка», конечно, в сильно переработанном виде.

Около 20 лет тому назад к китайскому театру был проявлен чисто экзотический интерес. Такой интерес был проявлен и в Америке, и в Японии. Профессор Чжан говорит, что всю жизнь боролся с этим экзотическим подходом.

Сейчас наступил момент, когда фрагментарный и экзотический интерес уже остался позади. Сейчас закладывается начало нового творческого интереса к китайскому театру.

Профессор высоко ценит высказывания

[1] Пропуск в стенограмме.

относительно достижений. Хотя он отлично сознает, что кроме достижений есть определенные ограничения. Он считает, что эта встреча очень важна, потому что свидетельствует о новом отношении к китайскому театру и открывает новые блестящие возможности.

Эти возможности еще более велики, потому что здесь высказывались представители различных видов искусства — театрального искусства, кинематографического искусства и музыкального искусства.

Сегодняшние высказывания характеризует большая искренность и большая жажда понять, использовать то, что дает китайский театр.

Затем профессор Чжан переходит ко второй части своего выступления, что конкретно современному искусству взять из искусства театрального. Хотя он сам не является настолько компетентным, чтобы касаться этих вопросов, но может предложить несколько вещей.

Некоторые высказывали мысль, что китайский театр как будто бы основан на символах, а некоторые употребляли слово «условность». Но как же получается, что китайский театр способен разбить оковы этой условности?

Полезнее всего провести аналогию с китайской живописью. Например, как китайская живопись изображает дерево? Деревья изображаются согласно установленным приемам изображения деревьев. Вопрос о приемах как в китайской живописи, так и в драматическом искусстве является азбукой этих искусств. В этих приемах нет ничего личного, внезапного, индивидуального. Так же, как и в живописи, актеры сначала изучают готовые приемы. Только после того, как они овладели этими азбучными приемами, они могут творить лично. Он говорит, что в приемах нет ничего случайного и индивидуального, но в манере держать кисть в изображении дерева сказывается ваше, личное. И все же изображение дерева вы должны дать так, чтобы каждый понял, что это действительно дерево.

Относительно определения реализма. Когда передается образ, то это не простая передача, а такая, которая вызывает определенные ощущения, но эти ощущения отличаются от природных ощущений.

Таким образом, все эти определенные приемы, которые переходят от одного поколения к другому, облегчают пути к передаче определенных эмблем.

Жизненный опыт самого актера сказывается в спектакле уже после того, как им будут усвоены эти приемы. Тогда воссоздаются новые эмблемы, новые приемы, как те, например, что применяются д-ром Мэй Ланьфаном.

Поэтому конечной целью является на основе усвоения готовых приемов использование личного опыта для создания общих законченных образов.

Второй момент, имеющий несколько поверхностное значение: нельзя объединить эти элементы сценической игры, которые на Западе в театре разрознены.

Третий момент — изменения, которые происходят в китайском современном театре. Ему кажется, что содержание пьес должно быть изменено, но не столько в области сюжета, сколько в области психологии. Сюжет должен оставаться тем же, а психология должна измениться. По отношению к сюжету нужно сохранить какое-то определенное отдаление с тем, чтобы сюжет не был слишком близок к сегодняшнему дню, а в смысле психологического освещения нужно что-то изменить. Профессор подчеркивает, что разговор идет исключительно о движении согласно установленных традиций.

Профессор Чжан указывает на то, что в прежнее время большая часть театров была с дурным освещением и что фон был один и тот же и не имел никакой связи с развивающимся действием. Профессор Чжан представляет себе, что можно было бы внести нечто новое в освещение и декорации, но это освещение должно быть специфическим и не похожим ни на что другое.

Чтобы сохранить китайский театр для современного искусства, он считает возможным использование достижений техники,— кино, грамзапись и так далее.

Его пожелание в отношении китайского театра — введение новой психологии в репертуар китайского театра и использование новых технических достижений театра для китайской сцены. (*Аплодисменты.*)

**Вл. Немирович-Данченко.** Разрешите сказать несколько слов в заключение. Сегодняшнюю встречу мы тоже считаем замечательной.

Все признают, что китайский театр даст нашей театральной жизни какой-то глубокий серьезный толчок. Конечно, из этой краткой беседы еще нельзя было полноценно определить то, что даст китайский театр нашему искусству, ибо В. Э. Мейерхольд говорил совершенно правильно — это влияние надо еще исследовать и глубоко ознакомить с ним нашу театральную молодежь. Но впечатление от китайского театра все же громадно. Сегодняшняя встреча особенно рельефно подводит итоги всех тех благодарных минут,

которые Москва и Ленинград пережили в китайском театре.

То, что советское искусство, русское искусство могло бы предложить китайскому, сейчас оговорено очень мало. Может быть, это результат нашей скромности, то есть мы можем предложить то, от чего привыкли уклоняться, а может быть, надо сказать совершенно искренне и о причинах некоторого умалчивания в этом направлении. Я думаю, что к тому, что я скажу, присоединятся и мои товарищи. Мы ко всякому крепко выявленному искусству относимся с большой осторожностью. Тут очень опасно высказать мысль, которая может увлечь, блеснуть своей идеей, использование которой может, однако, просто испортить искусство. Поэтому мы в этом отношении должны сдерживаться.

Хотя я позволю себе все-таки высказать одну мысль. Меня поддерживают в этом заявления самого профессора.

Я уже говорил о той сокровищнице всей культуры, куда каждая нация приносит нечто совершенно свое, индивидуальное и где искусство — синтез лучшего проявления отдельных рас.

В этом направлении, прежде чем позволить себе дать какой-нибудь совет нашему гениальному гостю, я ставлю перед собой вопрос. Что бы в эту культуру принесло и принесет наше искусство? Я думаю, что начиная от упомянутого Мейерхольдом Пушкина и кончая Тургеневым и Толстым у всех наших великих писателей имеется какая-то особенность, которая наполняла и наполняет наше искусство и которая заставляет нас, работников искусства, работая в огромной степени над — в узком смысле слова — формой, непременно жить содержанием.

И вот в этом содержании русского искусства на протяжении сотни лет звучит важнейшая струна нашей поэзии, наших желаний — то, что мы называем мечтой о лучшей жизни, тоской по лучшей жизни, борьбой за лучшую жизнь.

Вот эта мечта о лучшей жизни, тоска по лучшей жизни, борьба за лучшую жизнь была самым главным импульсом нашего искусства.

Я бы сказал, что гениальный наш гость может быть в величайшей степени спокоен за свое искусство, которым мы восхищаемся настолько, что считаем для себя идеалом и в смысле приемов, и в смысле красок, и в смысле синтеза всех возможностей человеческой природы.

Но при этом нашем идеале, глядя на гениальную игру Мэй Ланьфана, у нас возникла мысль, что было бы очень хорошо, если бы он потосковал еще и о лучшей жизни. (*Аплодисменты.*)

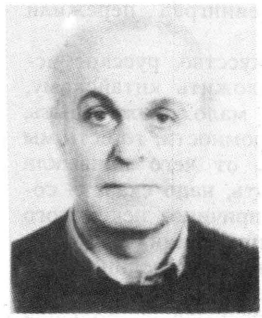
**Мэй Ланьфан** *(перевод)*. Он просит передать, что высоко ценит эти стремления, что он преклоняется перед смелостью дерзаний для достижения лучшей жизни.

**Немирович-Данченко.** Мы высказываем пожелания, что Мэй Ланьфан у нас не в последний раз.

*Публикация Ларса Клеберга*

**Михаил Богин,**

**Рустам Ибрагимбеков**



# Страсти по Маргарите

**Тюрьма Консьержери. День**

Поворачиваются ключи в громадных замках. Из тюремных камер надзиратели выводят узников. Гулким эхом отдается их гремящая поступь в длинных каменных коридорах. И когда этот шум стихает, по этим же коридорам проходит в сопровождении охраны, секретарей и советников Джон-Франко де ля Рогуа сэр де Робервал джентльмен Пикарди...

**Двор тюрьмы. День**

Надзиратели выстраивают звенящую оковами толпу в центре внутреннего двора, женщин отдельно от мужчин. Де Робервал со свитой подходит к узникам. Наступает тишина. Слышно, как воркуют голуби в углу двора. Секретарь разворачивает свиток указа.

Секретарь. Его королевское величество король Франции Франциск I постановляет: всем приговоренным к смертной казни, переселившимся в Канаду на вечное жительство на землях Новой Франции, смертная казнь заменяется помилованием.

Толпа узников исторгает вопль радости, заглушающий последние слова указа. Начальник тюрьмы поднимает руку, и шум стихает.

Де Робервал. Те, кто согласен переселиться в Канаду, шаг в сторону!

Толкая друг друга, толпа узников отодвигается; на месте остается лишь худой старик.

Начальник тюрьмы. А ты что, глухой?

Старик. Нет, слава Богу, пока еще слышу. Да только я не выношу морской качки: что червей кормить, что рыб. Лучше уж я тут останусь.

Толпа гогочет. Старик оборачивается и растягивает беззубый рот в улыбке. Подобие улыбки скользит и по лицу Робервала. Он подходит к узникам и с плохо скрытой брезгливостью всматривается в этот грязный горластый сброд.

Де Робервал. Этот не подходит... И этот... И вон тот... И та...

Он указывает на пораженных недугом и старых.

**Зал во дворце де Робервала. День**

Солнечный свет, падающий из окон, огромными прямоугольниками ложится на обивку резной мебели, мрамор скульптур, гобелен на стене, отражается в золоченых картинных рамах. Маргарита де Робервал, шестнадцатилетняя племянница сэра де Робервала, поет с нотного листа. Это хорошо сложенная девушка с нежным лицом и чистым голосом. Ей аккомпанирует на клавесине пожилой учитель музыки. Он подпевает ей, помогая в трудных местах, и кивает головой, когда Маргарите удается правильно спеть.

Входит Дамьен, служанка Маргариты, с букетом цветов. Продолжая петь, Маргарита вопросительно на нее косится. Служанка меняет цветы в вазе и незаметно кивает Маргарите.

Маргарита. Простите, маэстро, у меня ужасно разболелась голова. Трудная партия, а я с утра себя плохо чувствую...

**Улица Парижа. День**

Закутавшись в темные накидки, Маргарита и ее служанка торопливо идут по узкой улице, усыпанной очистками овощей, соломой. Они проходят мимо лавок, мимо жаровен, на которых повара готовят жаркое, мимо прачек, склонившихся над корытами. Заходят в небольшую часовню.

**Часовня. День**

Маргарита опускает руку в чашу с водой, крестится, оглядывается в полумраке. Дамьен шепчет слова молитвы.

Маргарита *(шепотом)*. Где?

Служанка указывает взглядом. Маргарита подходит к стоящей у стены фигуре и застывает рядом с ней; закутавшийся в плащ юноша — Клод Каррье... Немногочисленные прихожане повторяют за священником слова молитвы. Священник умолкает, вступает орган.

Маргарита *(шепчет)*. Сторож видел, как ты спрыгивал с дерева под моим окном. Я имела очень неприятный разговор с дядей. За мной теперь следят.

Клод *(шепчет)*. Я не могу не видеть тебя...

Маргарита *(шепчет)*. Через две недели мы уплываем в Канаду. Дядя забирает меня с собой.

Клод *(шепчет)*. Я не расстанусь с тобой! Я наймусь на корабль!

Маргарита *(шепчет)*. А если тебя не возьмут? Все корабли уже набиты убийцами. Дядя насобирал их по всей Франции.

Клод *(шепчет)*. Я спрячусь на корабле...

Маргарита. Судьба посылает нам испытание. Но время летит быстро — следующим летом мы опять будем вместе.

Клод *(шепчет)*. Я не смогу жить без тебя ни одного дня... Судьба посылает нам испытание, но мы не должны покоряться...

Маргарита молчит.

Клод *(шепчет)*. Ничто не может нам помешать быть вместе, если мы любим друг друга...

Маргарита *(не сразу, как бы решившись)*. Ты прав. Я сделаю все, как ты скажешь.

Клод. Дамьен сказала, что послезавтра уезжает с твоим багажом в Ла-Рошель. Я поеду с ней, и она спрячет меня в твоей каюте. А в Канаде мы обвенчаемся, все образуется, и мы вернемся в Париж. Да?..

Маргарита улыбается и молча кивает ему.

Маргарита. Ты знаешь, дядя подозревает, что ко мне в спальню ночью пытался забраться король. Все знают, он не пропускает ни одной хорошенькой женщины.

Клод *(с горечью)*. Королю можно все...

**Шато Фонтенбло. Ночь**

Сорокавосьмилетний король Франции Франциск I, его жена Элеонора Португальская, знатные гости из Испании, придворные и королевский шут идут по галерее вдоль фрески во всю стену. Из зала доносятся звуки музыки.

Франциск I *(по-испански)*. Иль Россо писал храбро. Его фигуры динамичны и сильны. Микеланджело по праву считал его своим лучшим учеником. *(Король останавливается.)* Взгляните на его Пиету.

1-й гость из Испании. Прекрасно!

2-й гость из Испании. Замечательно! Неподражаемо!

Франциск I *(по-испански)*. Да, прекрасная работа. Жаль, что Иль Россо не закончил фреску: он умер год назад.

Переводчик негромко переводит. Стоящий рядом шут ухмыляется.

Шут *(громко)*. Жить вредно — от этого умирают.

Король смеется. Переводчик переводит реплику шута гостям. Смеясь, они идут дальше.

**Бал. Ночь**

Музыка звучит громко. Освещенный множеством светильников, бал в разгаре. Слуги разносят закуски в хрустальной с золотом посуде. Франциск I, Элеонора Португальская и придворные подходят к де Робервалу.

Франциск I. Надеюсь, что своим успешным возвращением, барон, вы предоставите нам возможность дать более роскошный бал в вашу честь.

Де Робервал. Благодарю вас, ваше величество. Я сделаю все от меня зависящее, чтобы завоевать славу для Франции.

Франциск I. И для себя, барон.

Элеонора Португальская. Только смотрите, не женитесь там на дикарке. Картье рассказывал, что они необычны и совершенно обворожительны.

Придворная дама. И, конечно же, до чудовищности ревнивы. А зная вас немного...

Элеонора Португальская. Смотрите, будьте осторожны.

Франциск I. Да, мы не хотим потерять вас, барон.

Мимо них в грациозном танце движутся гости бала. Франциск I провожает заинтересованным взглядом Маргариту де Робервал: она возбуждена, тревожна, пытается скрыть это за улыбкой.

**Корабль. Ночь**

По прогибающемуся деревянному настилу в свете факелов грузчики поднимают на корабль мешки с мукой. Среди них Клод. Он в обтрепанной одежде, сплошь белой от мучной пыли. Сбросив очередной мешок в трюм, он незаметно отступает в темноту палубной надстройки... Через мгновение он уже стучит условным стуком в дверь одной из кают.

**Каюта. Ночь**

Ему отпирает Дамьен, пропустив его в каюту, она быстро запирает дверь.

Дамьен. Вас никто не видел?

Клод. Нет.

Дамьен. Здесь еда, питье, все, что может понадобиться... Будьте осторожны. Мне пора. Спокойной ночи.

Она гасит лампу.

**Корабль. Ночь**

Дамьен выходит из каюты, запирает ее на ключ.

**Бал. Ночь**

Танцуя, Маргарита с восторгом смотрит на женщину лет тридцати. Это Диана де Пуатье. Рядом с ней стоит юный, меланхоличный принц Генри. Продолжая кружить в танце Маргарита, встречается взглядом с королем, опускает глаза.

Франциск I *(де Робервалу)*. Она сама грация, ваша племянница, барон.

Де Робервал. Да, ваше величество, природа одарила девочку и внешностью, и умом. Я с удовольствием провожу с ней все свое свободное время.

Франциск I. Уж не собираетесь ли забрать ее с собой в предстоящее путешествие?

Де Робервал. Непременно. Я не представляю жизни своей без этой девочки.

Элеонора Португальская. Жаль. Убеждена, что в Париже она уже в этом году сделала бы блестящую партию...

**Океан. Раннее утро**

Над бескрайним водным простором разносится пение петухов. Пожилой матрос подходит к клетке, стоящей на палубе, вытаскивает из нее птиц, связывает им лапки.

Появляется надпись:

«16 апреля 1542 года по приказу французского короля Франциска I Джон-Франко де ля Регуа сэр де Робервал джентльмен Пикарди отплыл на трех кораблях с двумястами будущих поселенцев к берегам недавно открытой Канады, чтобы основать там Новую Францию. Франциск I дал де Робервалу всю силу королевской власти, объявив его генералом Новой Франции».

На горизонте виднеются паруса еще двух кораблей.

**Каюта Маргариты де Робервал. Раннее утро**

За шелковым пологом спят, обнявшись, Маргарита и Клод. В другом углу каюты за ширмой спит служанка Дамьен. На столе покачивается глобус с изображением фантастических драконов, высовывающих головы из вод океанов, и клыкастых морских львов, лежащих на камнях вдоль канадского материка. Юго-западная часть Канады обведена линиями границ. Внутри границ надпись: «Новая Франция».

**Палуба корабля. Утро**

Дамьен идет по палубе. В руке у нее корзина, покрытая салфеткой. Палуба то проваливается, то вздымается на крутой волне. Дамьен приходится придерживаться за борт, стенку палубной надстройки. Она проходит мимо загона с парой тощих коров и овец, мимо опустевших клеток, полных куриного пуха, мимо сидящих прямо на палубе будущих поселенцев. Женщина с грубым лицом зачерпывает ковшом воду из бочки, зажимает нос, с отвращением пьет.

На рее ветер раскачивает тела двух повешенных.

**Каюта Маргариты. Утро**

Дамьен подходит к двери каюты, стучит условным стуком. Маргарита приоткрывает дверь, быстро скрывается за пологом. Дамьен запирает за собой дверь, достает из корзины и ставит на стол серебряный кувшин с водой, сливки, сыр, мед, сухари. Зажигает от висящей над столом лампы спиртовку, ставит на нее кувшин с водой. Гасит лампу.

Маргарита и Клод целуются в постели, не обращая внимания на топот ног на палубе.

Дамьен заходит за ширму в свой угол каюты, смотрится в зеркало, поправляет головной убор и садится за маленький резной столик. Она вынимает из ящика колоду карт, тасует колоду, бросает карты на стол, и они ложатся правильным восьмиугольником. Она всматривается в карты напряженным взглядом. В тревоге поднимает голову, прислушивается, но лишь скрип мачт, плеск паруса да дребезжание дверной ручки доносятся сюда. Собрав карты, она прячет их в ящик стола, выходит из-за ширмы, подходит к столу, помешивая, готовит шоколад.

Дамьен. Прошу к столу.

Из-за полога появляются счастливо улыбающиеся Маргарита и Клод.

Клод. Доброе утро.

Маргарита. Доброе утро.

Дамьен *(улыбается)*. Доброе утро.

Она разливает шоколад по чашкам.

**Океан. День**

Из воды, резвясь, выпрыгивают дельфины.

Надпись: «28 июня 1542 года».

**Палуба корабля. День**

Дамьен стоит на палубе у борта, любуется игрой дельфинов. К ней подходит плечистый, голубоглазый переселенец. Это Франсуа де Гаспарен.

Франсуа. Чудесная погода, не правда ли?

Дамьен. Да, превосходный день.

Франсуа. Говорят, через несколько дней мы будем уже на месте.

Дамьен. Да.

Она с удивлением смотрит на него.

Франсуа. Позвольте представиться: Франсуа де Гаспарен.

Дамьен. Дамьен де Сенанж... Очень приятно.

Франсуа. Рад узнать ваше имя... Все эти месяцы я не решался подойти к вам: Заметил, что у вас нет обручального кольца на руке...

Дамьен *(улыбается)*. Вы наблюдательны.

Франсуа. Стало быть, так и есть?

Дамьен *(смеется)*. Похоже на то.

Франсуа. Так вот, в Канаде я к вам посватаюсь, знайте это.

Дамьен *(смеется)*. Вот оно что!

Франсуа. Не смейтесь. Я ведь дворянин, в Провансе у меня дом и земля. И то, что вы видите меня среди этого сброда, результат трагических обстоятельств.

Дамьен. А вы уверены, что де Робервал не вернет вас в тюрьму или не повесит за ослушание?

Франсуа. После этого разговора я постараюсь, чтобы не случилось ни то, ни другое.

Дамьен. Ну что ж, значит,я уже сослужила вам добрую службу.

Франсуа. Я должен благодарить судьбу, что оказался рядом с вами...

К ним подходит Маргарита. Франсуа кланяется и отходит.

Маргарита. Кто это?

Дамьен *(улыбается)*. Как? Разве вы не знаете? Это мой будущий муж.

Они гуляют по палубе.

Маргарита. Так жаль бедного Клода. Какой-то парадокс: убийцы разгуливают на свободе, а он, честный человек, сидит под замком.

К ним подходит де Робервал: аккуратная бородка, усы, нос с горбинкой, берет с пером, камзол, тонкая кружевная сорочка, пояс со шпагой и кинжалом.

Де Робервал. Еще немного, совсем немного терпения, моя девочка. При таком ветре мы через два-три дня уже будем на месте...

Де Робервал берет Маргариту под руку, они отходят, беседуя. Дамьен остается одна.

Голос. Земля! Земля!

Дамьен с изумлением смотрит вдаль. Корабль взбирается на волну, и она видит на горизонте выступающие из воды скалы. Она подходит к штурману.

Дамьен. Это уже Канада?

Штурман. Нет, это остров. Нам очень везет: мы проходим его в тихую погоду. Не один корабль затонул здесь. Почти всегда тут штормит, и можно услышать, как ревут демоны. Этот остров так и называется: остров Демонов. Проклятое место. Пока что нам очень везет.

Из трюма раздается истошный женский вопль. Дамьен вздрагивает и с беспокойством смотрит на штурмана. На палубу выскакивает рыжеволосый переселенец с окровавленным ножом в руке. За ним гонится солдат в латах. Настигнув рыжеволосого, он заносит меч, но рыжеволосый бросается под ноги. Солдат падает. Рыжеволосый успевает вонзить нож ему в горло и, вскочив, убегает. На палубу выскакивают переселенцы, солдаты в латах и шлемах. Дамьен проталкивается сквозь орущую возбужденную толпу и находит бледную Маргариту рядом с де Робервалом.

Де Робервал. Он должен быть где-то здесь. Трюм задраен, далеко уйти он не мог. Искать! Смотреть каюты!

Маргарита прикрывает рот ладонью, сдерживая крик. Дамьен предостерегающе трогает ее за руку.

**Коридор нижней палубы. День**

Солдаты обыскивают каюту за каютой. Толкаются в каюту Маргариты, но она заперта.

**Палуба. День**

Маргарита и Дамьен стоят на палубе и испуганно рассматривают виднеющийся вдали остров. К ним подходит де Робервал.

Де Робервал. Отоприте каюту, моя девочка. Мы должны осмотреть ее.

Маргарита. Дядя, я только что заперла ее вот этим ключом. Там никого не может быть.

Де Робервал. Солдаты должны убедиться. Таков мой приказ.

Маргарита. Там не убрано, дядя. Я не хотела бы, чтобы... эти рассматривали подробности моего туалета.

Де Робервал. Не волнуйтесь. Я один осмотрю каюту.

Маргарита. Да, но я...

Де Робервал *(теряет терпение)*. Не отнимайте у нас время, Маргарита!

**Коридор нижней палубы. День**

Маргарита спускается по трапу. Она подходит к двери своей каюты, медлит, наконец, отпирает ее.

**Каюта Маргариты. День**

Маргарита заходит в каюту. Следом — де Робервал. Он заглядывает за ширму, под кровать, отпирает шкаф, вынимает шпагу из ножен, раздвигает шпагой платья и резко отскакивает.

Де Робервал. Он здесь! Ко мне!

В каюту, толкаясь, вбегают солдаты с обнаженными мечами.

Де Робервал. Выходи, негодяй!

Из шкафа выскакивает Клод. Выхватив из ножен шпагу, он прижимается спиной к стене.

Де Робервал. Кто это?

Маргарита. Мой муж.

Де Робервал. Кто?! Да это же сын Пьера, моего камердинера.

Маргарита подходит к Клоду, становится рядом.

Маргарита. Это мой муж, и я его жена.

Де Робервал. Связать его! Разоружить и связать!

Солдаты набрасываются на Клода и разоружают его.

Де Робервал. Связать и охранять! Продолжать поиски!

Де Робервал быстро выходит из каюты. Маргарита бросается за ним следом.

**Коридор нижней палубы. День**

Маргарита *(умоляюще)*. Если вы причините ему хоть малейший вред, вы пожалеете об этом... Умоляю вас!

Де Робервал резко останавливается.

Де Робервал. Пребывание на корабле без моего разрешения — преступление. Этот человек должен быть наказан.

Маргарита. Как?!

Де Робервал. Ему придется покинуть корабль.

Маргарита. Вы выбросите ни в чем не повинного человека за борт!

Де Робервал. Таков указ, мною подписанный и обязательный для исполнения.

Маргарита. Но я же сказала вам: это мой муж. Неужели вы можете поступить со мной так жестоко, дядя?

Де Робервал. Я не давал согласия на ваш брак. И я не могу простить вам того, что не простил бы никому другому.

Маргарита. Умоляю вас! Вы всегда говорили мне, что любите меня, как дочь...

Де Робервал. Я говорил вам правду, Маргарита.

Маргарита. Простите меня, дядя...

Бросается ему на грудь, плачет.

Де Робервал. Как вы могли так обмануть меня, Маргарита!

Маргарита. Я виновата. Я не должна была этого делать без вашего позволения...

Де Робервал. К счастью, поблизости остров.

Маргарита *(отшатнувшись от груди де Робервала)*. Как?! Вы все же осуществите свое намерение?

Де Робервал. Я пошлю помощь, как только мы достигнем берегов Канады. Но при условии, что вы никогда более не увидитесь с ним.

Маргарита. Но почему, дядя?

Де Робервал. Потому что этот человек недостоин вас, Маргарита.

Маргарита. Как вы можете это знать, дядя?

Де Робервал. Благородный человек не стал бы добиваться близости с вами таким образом.

Маргарита. Мы любим друг друга.

Де Робервал. Вы еще очень юны, Маргарита, и чувства ваши обманывают вас. Поверьте мне.

Маргарита. Я верю вам, дядя, но... чувства мои сильнее меня...

Де Робервал *(вглядываясь в лицо Маргариты)*. Это печально, но в отличие от вас я должен управлять своими чувствами, Маргарита. Я высажу вашего любовника на остров со всем необходимым, чтобы он мог выжить...

Маргарита *(как бы оправдываясь)*. Я вынуждена буду последовать за ним, дядя.

Де Робервал. В таком случае мы с вами навсегда расстанемся.

Маргарита. Вы вынуждаете меня на это, дядя.

Де Робервал. Мне казалось, что честь рода де Робервалей вам дорога. Очень сожалею, что ошибся.

И он пошел к трапу, ведущему на верхнюю палубу.

**Каюта корабля. День**

Руки Клода связаны за спиной, он привязан к стулу. У двери каюты стоит солдат в латах и шлеме с обнаженным мечом.

Клод. Развяжи меня. Я дам тебе кошелек золота.

Солдат. Будь мы на суше, может, и развязал бы. А тут какой резон? Висеть с вами рядом — не велика честь.

Клод в отчаянье опускает голову. Он видит свой пояс со шпагой и кинжалом в углу, неубранную посуду с остатками завтрака, спиртовку. Фитиль спиртовки не прикручен и горит голубым пламенем. Преодолевая боль, Клод придвигает связанные в запястьях руки к пламени спиртовки. Солдат прислушивается к тому, что происходит за дверью каюты. Веревка тлеет, обугливаясь. Солдат принюхивается, с подозрением смотрит на неестественно изогнувшегося Клода, подскакивает к нему, задувает спиртовку. Стягивает руки Клода новым куском веревки поверх прежней. Клод морщится от боли.

Солдат. Чего уж рыпаться попусту. Чему быть, того не миновать.

Из коридора доносится шум возбужденной толпы. Солдат выглядывает в коридор.

Солдат. Поймали!

Входят двое солдат. Они разрезают веревку, привязывающую Клода к стулу, поднимают его за руки, уводят.

**Палуба корабля. День**

На палубе теснится шумная толпа переселенцев, жадная до зрелищ. Солдаты оттесняют толпу. Двое

солдат держат за руки пойманного рыжебородого. Он упирается, вертит головой. Двое переселенцев стремительно взбираются вверх по мачте, закрепляют веревку на рее. Рыжебородый пытается вырваться, но на него набрасывают петлю...

Де Робервал. Капитан, шлюпку на воду!

Капитан *(голос за кадром)*. Отдать якорь. Шлюпку на воду. Спустить трап.

**Океан. День**

Гремя цепью, якорь падает в волны. На воду спускают шлюпку, в нее прыгают матросы.

**Палуба корабля. День**

Солдаты выводят на палубу Клода, руки которого связаны за спиной. Его сажают в корзину и опускают на веревке в шлюпку.

Де Робервал. Две аркебузы, бочонок пороха и дробь в шлюпку... *(Маргарите.)* Мадемуазель... Простите, мадам, пожалуйста в шлюпку...

В напряженной тишине слышно, как блеют овцы на палубе. На дно шлюпки падают две аркебузы, бочонок с порохом, мешок с дробью. Следом спускается Маргарита. Бледная Дамьен идет мимо притихшей толпы. Она подходит к де Робервалу, царапнув его взглядом, направляется к трапу. К ней наклоняется Франсуа де Гаспарен, их лица на мгновение оказываются рядом.

Франсуа. Я не оставлю вас, я вернусь за вами. Отныне мои мысли только о вас... Я люблю вас!

Он касается губами ее руки. Бледное, невидящее лицо Дамьен опускается за край борта. Сверху в шлюпку падает баул.

Де Робервал. Высадите их на остров и обратно.

**Океан. День**

Матросы отталкиваются веслами от борта, и волна относит шлюпку. С корабля доносится улюлюканье и смех толпы. Тяжелая туча закрывает солнце. Матросы налегают на весла. Поднявшийся ветер срывает гребни с волн и осыпает брызгами сидящих в шлюпке.

**Остров. День**

Матросы вытаскивают шлюпку на каменистый берег, помогают женщинам выйти из шлюпки. Кричат потревоженные птицы. Клод и женщины испуганно смотрят на нависающие над ними скалы острова, сверху донизу покрытые корой засохшего помета, перьями, пухом. Птицы длинными рядами сидят на всех уступах скал, с белыми животами, черными спинами и огромными уродливыми клювами. Пожилой матрос вынимает из кармана огниво и трут.

Пожилой матрос. А ну, ребята, выворачивай карманы...

Матросы вынимают из карманов трубки, кисеты с табаком, монеты, ножи, гребни, зажигательное стекло, игральные карты.

Пожилой матрос. Кое-что из этого вам пригодится... *(Смотрит на небо.)* Нужно укрыть порох: гроза будет.

Матросы складывают аркебузы, порох и дробь в расселину, из которой вылетает встревоженная птица. Один из матросов достает из гнезда яйцо, разбивает, пьет. Сверкает молния. Вместе с раскатом грома налетает ветер. Начинается ливень. Матросы бегут к шлюпке. Пожилой матрос достает со дна шлюпки бухту веревки и ведро и бросает на берег. Шлюпка быстро исчезает за пеленой дождя. Клод обнимает и целует Маргариту.

**Пещера. Утро**

Клод отодвигает камень, и солнечный луч проникает в пещеру. Женщины спят на ложе из веток. Клод осторожно выбирается из пещеры.

**У пещеры. Утро**

Перед ним простор неспокойного океана. Скалы, усеянные галдящими птицами. Вверху — лес.

Маргарита *(голос за кадром)*. Клод!

Он оборачивается на испуганный голос. Из пещеры показывается плачущая, испуганная Маргарита. Она бросается к нему, обнимает его, целует.

Маргарита. Я проснулась. Не увидела тебя и решила, что все это сон. Что ты там, на корабле. Это было так страшно... Теперь я счастлива... *(Она видит выходящую из пещеры Дамьен.)* Два самых дорогих мне и любимых человека здесь со мной... Пока Робервал одумается и вернется, мы отдохнем от этих мерзких рож. Теперь, после всего, что случилось, он признает наше супружество, вот увидишь!.. Я голодна...

Клод. Ты можешь дать мне свою брошь?

Маргарита. Конечно, милый. Тебе нравится? Мне ее подарили в Италии...

Она протягивает брошь Клоду. Он рассматривает булавку на тыльной стороне броши. Пробует согнуть ее. Затем он распарывает кинжалом рукав камзола и вынимает из подкладки конский волос.

Клод. Помогите мне связать эти волосы в один...

Он срезает растущий из скалы ствол молодого деревца, очищает его от веток. Маргарита сидит на камне. Дамьен расчесывает ей волосы, укладывает их в прическу. Клод удит рыбу. Он вытаскивает из воды большую рыбину. Рыба печется на угольях костра. Клод перекладывает рыбу на плоский чистый камень, рубит ее на части. Обжигаясь, они дуют на рыбу, молча едят. Несмотря на голод, Маргарита ест, не спеша, вытирая время от времени губы листом лопуха, как салфеткой. Клод ест жадно, обжигаясь, набивая рот и облизывая пальцы. Дамьен держит кусок рыбы на листе, на ладони, отламывая ломоть за ломтем.

**Поляна на острове. День**

Они бродят в траве, собирают землянику. Набрав пригоршню крупных ягод, Дамьен протягивает их Маргарите.

Маргарита. Спасибо, у меня есть.

Чуть позже Маргарита предлагает собранные ею ягоды Клоду.

Маргарита. Это тебе... Самые крупные...

Клод целует ее. Заметив, что Дамьен стоит к ним спиной, они переглядываются и убегают за кустарник. В высокой траве Клод опускается на землю, увлекая за собой Маргариту. Рассыпаются ягоды земляники.

**Лес. День**

Утомленные, измученные жаждой, они идут по лесу. У подножья древних, обросших мхом стволов деревьев они находят растения с широкими заостренными листьями. Женщины припадают к листьям, слизывая сверкающие на них капли. Клод собирает влагу, соединив два листа, как чашу, подносит женщинам... Затем они разбредаются среди высокой травы и цветов.

Маргарита *(кричит)*. Сюда, скорее...

Клод и Дамьен спешат к ней.

Маргарита. Смотрите, сколько их тут... Я никогда не видела ничего похожего...

В руках у нее цветы, большой букет. Дамьен нагибается, срывает росток.

Дамьен. Лук! Я нашла дикий лук!

Они растирают растение, нюхают его, пробуют на вкус.

Маргарита. Да, настоящий лук!

Они радуются находке, как дети. Маргарита замечает что-то белеющее в траве. Она подходит и видит скелеты оленей, сцепившихся рогами.

Маргарита. Смотрите, здесь есть олени!

Дамьен и Клод подбегают к ней.

Маргарита. Теперь у нас будет не только луковая подливка, но и жаркое... *(Спохватывается.)* Мы гуляем, а что если корабль уже ждет нас?..

Они выходят из леса на обрыв скалы, всматриваются в пустынную поверхность океана.

**У пещеры**

Над костром, насаженная на ветку, жарится птица. Внизу гремит океан.

Маргарита. Я уверена, что как только до короля дойдет весть о том, что случилось с нами, он тотчас пошлет корабль и спасет нас... Конечно, если де Робервал не одумается раньше... Когда я была ребенком, король часто брал меня на руки и угощал сладким. Он всегда был очень мил со мной. Он не оставит нас в беде, ведь недаром его называют первым джентльменом Франции.

Клод. Ты так горячо говоришь о короле, что я начинаю подозревать, что это не я, а он забирался к тебе в спальню.

**Ложбина. День**

У ручья, в ложбине, укрытой от ветра, они заканчивают строить хижину. Дамьен и Марга-

рита подают охапки сухого тростника Клоду, стоящему на крыше, он укладывает тростник между толстыми ветвями, поверх кладет камни.

**Хижина. День**

Маргарита вынимает из баула платье за платьем, подает Дамьен. Та развешивает их в каменной нише.

Маргарита. Эти два платья возьми себе.

Дамьен. Благодарю, но они мне будут малы.

Маргарита. Теперь похудеешь.

Дамьен. Я возьму это, а из другого сделаю наволочки.

Маргарита вынимает из баула два затейливых головных убора.

Маргарита. Один из них твой. Выбирай.

Дамьен *(указав на один)*. Этот.

Маргарита достает со дна баула туфельку.

Маргарита. Смотри, это твоя... Я где вторая?

Она выворачивает баул.

**У хижины. День**

Дамьен выходит из хижины и выбрасывает туфлю. Кувыркаясь, та скатывается в ручей; течение уносит ее.

Клод берет из костра тлеющую головешку, раздув, заносит в хижину.

**Хижина. День**

Клод разводит огонь в камине, подходит к Маргарите.

Клод *(взволнованно)*. Это наш дом, наш с тобой дом, Маргарита. Наш очаг. Он не таков, о каком мы мечтали. Он не столь хорош, как я того хотел бы для тебя. Но так или иначе нам здесь предстоит жить. Долго или нет — неизвестно.

На глаза Маргариты наворачиваются слезы. Она порывисто обнимает Клода. Дамьен стоит у входа. Она видит это, отворачивается и выходит из хижины.

**У хижины. Ночь**

Нагие тела Маргариты и Дамьен белеют в свете луны у ручья. Дамьен растирает спину Маргариты мокрым песком. Затем она заводит ее в ручей и смывает песок водой. Обтирает ее полотенцем.

Маргарита *(удивленно)*. Ты сделала полотенце из платья, что я тебе подарила?

Дамьен. Доброй ночи.

Маргарита идет к хижине.

**Хижина. Ночь**

Падающий сквозь щель в двери лунный свет освещает переплетенные и ритмично движущиеся тела Маргариты и Клода. За каменной перегородкой на ложе из веток лежит Дамьен, она не спит. На лице ее нет и следа дневной приветливости. В тоскливом отчаянье она смотрит на скользящую в облаках луну. Доносятся сдавленные странные стоны Маргариты. Дамьен выгибается на ложе, зажимает уши руками, утыкается лицом в ветки.

**Остров. День**

Каменное плато над океаном. Сверху нависают скалы. Кричат птицы.

Клод. Сначала порох... Потом свинец... Вот так... *(Он передает женщинам аркебузы.)* Теперь цельтесь. Прижимайте аркебузу к плечу. Плотнее...

Маргарита, а за ней и Дамьен стреляют. Тучи птиц поднимаются в воздух. Пух, как снег, оседает на камни. Женщины бегут к добыче: Маргарита, споткнувшись, ломает каблук туфли. Когда женщины начинают собирать убитых птиц, в воздухе возникает протяжный вопль. Дикий, жуткий, он растет, ширится. Маргарита и Дамьен в ужасе испуганно бросаются к Клоду; Маргарита обнимает его, Дамьен прижимается к Маргарите. Потрясенные, они смотрят

туда, откуда этот вопль раздается, постепенно усиливаясь, заполняя собой все пространство: на мрачную, громадную пещеру в основании скалы. Женщины зажимают уши руками, их крики тонут в вопле. Клод в растерянности начинает заряжать аркебузу, его дрожащие руки просыпают порох. На высокой ноте вопль неожиданно обрывается. В повисшей тишине слышно, как шумит океан, кричат птицы. Клод вытирает холодный пот с лица. Изнуренные страхом, женщины рыдают. Дамьен пробует подняться, но ноги ее подкашиваются, и она остается сидеть на камнях.

Дамьен. Вы знаете, как называется этот остров?.. Остров Демонов! Это кричали демоны!

**У хижины**

Клод, Дамьен, Маргарита сносят к хижине камни: сооружают крест.

**Хижина. Вечер**

Подавленные пережитым, они молча сидят у очага. Клод раскаляет на огне булавку броши, Маргарита выщипывает пух из птиц. Дамьен осторожно тянет нитку из материи. Проделав раскаленной булавкой отверстие в основании кости, Клод передает кость-иглу Дамьен. Та кивком головы благодарит его и, вдев нитку в иглу, принимается за шитье наволочки. Клод берет из очага кусок прогоревшей ветки, прикладывает ступню Маргариты к куску дерева. Он обводит линию ступни, оставляя черный след на поверхности свежеструганного дерева.

Дамьен *(нарушая тягостное молчание)*. Чтобы усмирить демонов, нужно знать латынь. При этом нужно одеться в домотканные одежды по способу некромантов, начертить круги на земле и курить асса-фетидой, добываемой из корней ферулы. Тогда можно не только усмирить демонов, но и потребовать у них указать клады, которыми полна земля...

Клод и Маргарита внимательно слушают.

Маргарита. А может, на острове вовсе нет демонов?.. То есть, конечно, мы слышали их... Но их здесь нет.

Дамьен и Клод с удивлением на нее смотрят.

Маргарита. В книге, которая осталась у меня на корабле, описывается такой случай... Пантагрюэль, так зовут героя этой правдивой книги, плыл с друзьями на корабле. Вдруг им показалось, что в воздухе разговаривают люди: они услышали мужские и женские голоса. Потом они стали различать даже отдельные слова и ржанье лошадей. Но вокруг них никого не было.

Клод перестает строгать дерево.

Маргарита. Был ясный день, вокруг в открытом море не было ни души, и тем не менее рядом с ними разговаривали какие-то невидимые неизвестные люди. Потом в воздухе стал слышен шум битвы. На корабле началась страшная паника. Штурман даже стал поворачивать корабль... Но в этот момент Пантагрюэль вспомнил, что он читал у одного древнего мудреца, что в некоторых холодных странах слова замерзают в воздухе, а потом, когда наступает весна, они оттаивают и становятся слышны... Может, эти ужасные крики ветер занес сюда из холодных стран?

Клод. Если так, они бы давно уже оттаяли: сейчас середина лета.

Дамьен возвращается к шитью наволочки. Маргарита щиплет пух, Клод строгает башмак. Они молчат.

**У хижины. День**

Втроем они возводят каменную ограду вокруг хижины. На ногах у женщин — деревянные башмаки. Они собирают камни, относят их Клоду, занимающемуся кладкой. Издали доносится негромкий звук, похожий на вздох. Женщины в испуге оглядываются на темный зев пещеры в основании скалы.

Маргарита. Клод, давай уйдем отсюда, прошу тебя... Построим дом в другом месте.

Клод. Мы не можем уйти от ручья.

Маргарита. Но мы можем построить дом у ручья в другом месте, вдали отсюда.

Клод. Если мы уйдем в глубь острова, мы не будем видеть океан. Ничего не случится с нами: крест защищает нас. Несите камни. Мы должны закончить эту часть стены к обеду.

Женщины отходят, пугливо поглядывая на пещеру. Дамьен нагибается, поднимает камень и видит лежащую под ним змеиную шкуру. Она поднимает шкуру, подходит к Маргарите.

Дамьен. Смотри, что я нашла: змеиная шкура. Нет лучшего средства для быстрых и легких родов...

**Хижина. День**

Поздняя осень. Дамьен разрывает по шву платье, покрывает им, как скатертью, плоский камень, служащий столом. Кладет на скатерть кусок коралла, втыкает в него ветки с осенними

листьями. Приносит и водружает на стол панцирь черепахи с жареным фазаном, украсив фазана его же перьями. Затем следует черепаший панцирь, наполненный жареной рыбой, перламутровыми раковинами с устрицами и креветками; печеный краб ложится рядом, плоские раковины, выложенные багряными осенними листьями с черникой и брусникой, черепаший панцирь с орехами. Луч заходящего солнца падает на скатерть, вспыхнув в перламутре раковины. Слышится плачь новорожденного.

**У хижины. День**

Двор внутри ограды. Порывы ветра раскачивают нанизанную на прутья вяляющуюся рыбу, растянутые под навесом для просушки оленьи и волчьи шкуры.

**Хижина. Вечер**

Горит огонь. Клод, Маргарита и Дамьен сидят за столом, играют в карты. Маргарита кормит грудью новорожденного сына, которого назвали Анри. Клод незаметно заглядывает в карты Дамьен. Дамьен, улыбнувшись, прячет карты.

Клод. Вы хорошо играете. Откуда вы родом?

Дамьен *(смеется)*. Я родилась в Чаренте.

Клод. Славный город Чаренте. Мне приходилось бывать там, но я не знал, что чарентийцы так хороши в игре в карты.

Дамьен. Вы бывали в Чаренте?

Клод. Да, мы возили туда продавать шелк.

Дамьен. Я рада, что Чаренте вам по душе. Это действительно очень хороший город. Недаром отец нашего короля любил жить там. К сожалению, я никогда не бывала в Туре, Маргарита говорила, что вы родом из Тура?

Клод. Да.

Они продолжают сидеть за картами на тех же местах, но одетые уже в одежды из звериных шкур. В колыбели, выдолбленной из дерева, спит укрытый шкурой Анри. Дамьен покачивает колыбель ногой, продолжая играть, камнем колет орехи, передавая их Маргарите и Клоду. Маргарита откладывает карты, подходит к оконцу.

За окном — снег. Маргарита смотрит на вспененный, пустынный океан, задвигает оконце камнем, возвращается к картам. Играют молча. Свистит за стеной ветер, гремит океан. Потрескивают поленья в очаге.

Клод. Ну, говорите же, говорите что-нибудь... Говорите же... Расскажите что-нибудь...

Маргарита. Расскажи что-нибудь, Дамьен.

Дамьен. Что рассказывать? Я, право, не знаю...

Клод. Расскажи, расскажи... Начни что-нибудь.

Маргарита. Ты жила дольше нас, видела больше.

Дамьен. Но я правда не знаю ничего такого... Хотите, я вам погадаю?

Маргарита. Ты умеешь гадать? Ты никогда не говорила мне об этом.

Клод сгребает карты, передает их Дамьен. Он с интересом следит, как она тасует. Дамьен пододвигает колоду к Клоду.

Дамьен. Снимите-ка. Левой рукой. От сердца...

Клод режет верхушку колоды. Бурые, распухшие от времени карты шлепаются на камень, укладываются в правильную восьмиугольную звезду. Дамьен всматривается в карты. Молчит.

Маргарита. Ну же, говори.

Клод. Говори.

Дамьен *(умоляюще)*. Пожалуйста... Не просите...

Клод *(повелительно)*. Говори!

Дамьен *(испуганно)*. Нет, нет... Лучше не надо, пожалуйста...

Маргарита. Но почему?

Клод *(грозно)*. Говори!

Дамьен. Хорошо, я, пожалуй, скажу... Но только не будьте в обиде... Вышло вам вот что... *(Всматривается в карты.)* Человек вы хоть и добрый, но слабый. Доброта ваша нехорошая, несердечная. Слову вы своему не господин. Деньгами вы не дорожите и копить их не умеете. Богатым никогда не будете...

Маргарита. Как не будет? Он уже богат! Врут твои карты! С рождением сына опека де Робервала надо мной кончилась, и я вступила во владение всем своим состоянием. А все, что принадлежит мне, принадлежит и Клоду...

Клод *(останавливая Маргариту)*. Не перебивай... Продолжай, Дамьен. Говори...

Дамьен. Падает вам любовь к трефовой даме...

Маргарита. Так, значит, нас спасут!

Клод *(смеясь)*. Ты не ревнуешь?.. Значит, большая трефовая любовь?

Дамьен. Не смейтесь. Я правду говорю.

Клод. Ну, хорошо, не буду... Что дальше?

Дамьен. Радостей вам в жизни больших не будет, будет много скуки и тягот. Жизнь ваша будет долгая, если через два года не умрете...

Клод. Послушай, а не обманывают тебя карты?

Дамьен. Этого я не знаю. Когда мои слова сбудутся, вы меня тогда вспомните.

Клод. Ты все сказала?

Дамьен. Все.

Маргарита. Теперь погадай мне.

Дамьен *(решительно)*. Нет.

Маргарита. Почему ты не хочешь? Мне кажется, ты мне правду скажешь...

Дамьен *(с суеверным страхом)*. Не могу.

Маргарита. Почему же?

Дамьен. Потому что на вас я уже бросала карты, в другой раз нельзя: судьбу нельзя пытать дважды... Все у вас хорошо будет...

Дамьен сидит тихо, сложив руки вдоль колен. В ее неподвижных глазах отражается страх, невольная покорность таинственным, сверхъестественным силам.

Маргарита. Кто научил тебя гадать?

Дамьен. Моя бабка. Ее сожгли на костре при папе Юлии II. Но она не была сивиллой.

Маргарита *(удивленно)*. Ты никогда не рассказывала мне об этом.

Дамьен. Мы привыкли скрывать это: отец мой служил при дворе Чарлза Ангоулма, он был одним из прислуживающих ему в спальне. Бабка моя была итальянкой, ее казнили в Италии, и это удалось скрыть. Она не была сивиллой, она просто обладала тайной силой: она излечивала болезни магнетизмом, предсказывала людям судьбу и могла прочесть на лице человека близкую смерть.

Клод. Это от дьявола, это грех. Ее сожгли справедливо.

Дамьен. Нет, она была хорошей католичкой. Разве может грешный человек творить чудеса? Разве не сказано в святом писании, что у кого на одно горчичное семя веры, тот может горы двигать с места. Она не двигала гор с места, но могла поднять в воздух лавку или башмак. И все это видели.

Клод *(усмехаясь)*. А ты можешь поднять башмак в воздух?

Дамьен. Нет, этого я не могу. Но кое-что я умею.

Клод. Может, ты нам покажешь это кое-что. Не бойся, мы тебя не сожжем. Это ведь остров Демонов, самое подходящее место для всякой чертовщины.

Дамьен. Отчего же... Покажу, если хотите...

**У хижины. День**

Заснеженное плато у хижины.

Дамьен *(Клоду)*. Идите впереди меня, только не оборачивайтесь!

Заинтригованная Маргарита застывает на месте. Клод отходит, Дамьен следует за ним, напряженно глядит ему в спину. Клод проходит несколько шагов, спотыкается и падает на ровном месте.

Дамьен *(смеется)*. Идите, идите. Не оборачивайтесь. Крепче держитесь за снег, когда будете падать.

Обескураженный Клод отряхивает с себя снег, делает несколько шагов и опять падает, как подрезанный.

Дамьен *(смеется)*. Ну что? Довольны? Ничего. Полетели-то вниз, не вверх.

Клод оборачивается. У него испуганный вид. Дамьен обрывает смех.

**Хижина. День**

На вертеле над костром жарится оленья туша. Клод отсекает кинжалом куски мяса, передает женщинам.

Клод. Ты можешь рассказать, как ты это сделала?

Дамьен *(с готовностью)*. Конечно. Только не знаю, сумею ли я хорошо объяснить...

Клод отрезает кусок мяса, жадно ест.

Дамьен. Я шла за вами следом, шаг за шагом, нога в ногу, стараясь подражать малейшему вашему движению. Я отождествила вас с собой. Потом я начала мысленно воображать впереди вас веревку, натянутую поперек примерно на фут от земли. В этот момент, когда вы должны были прикоснуться ногой к этой воображаемой веревке, я сделала движение, будто падаю. Вот и весь секрет. Самый крепкий человек не устоит при этом на месте.

Маргарита и Клод смотрят на Дамьен в недоумении.

Дамьен. Я не уверена, поняли ли вы меня?

Они не понимают.

Дамьен. Ведьмы не могут творить зло...

К л о д *(перебивает)*. Ведьмы злы. Они от дьявола, а дьявол не может быть добр.

Д а м ь е н. Нет, ведьмы не могут быть злы. Зло противоречит их природе. Чтобы обворожить кого-то, чтобы обрести силу над ним, они должны как бы стать им, тесно связаться с ним, начать быть им, и, причиняя боль ему, они в той же мере ранят себя. Я помню, когда моя бабка излечивала кого-либо от болезни, она стонала, корчилась в муках — она принимала болезнь на себя, боль входила в нее, а человек выздоравливал.

Клод и Маргарита с недоверием и подозрением смотрят на Дамьен.

**У хижины. День**

Замерзший разлив ручья, окаймленный по краям сухим камышом. Маргарита, Клод и Дамьен играют на льду в кегли. Шарами служат гладкие каменные голыши, кегли вырезаны из дерева. На руках у Дамьен ребенок. Она нагибается, бросает шар и промахивается. Маргарита примеривается и бросает шар. Шар катится по льду и сносит две кегли. Маргарита опять бросает и сносит все кегли. Они бегут с Дамьен, устанавливают кегли, отходят в сторонку. Клод поднимает круглый камень, делает несколько шагов, поскальзывается и падает. Он испуганно оглядывается на Дамьен, но женщины стоят к нему спиной, разговаривая. Клод быстро поднимается, со злостью бросает камень и сносит все кегли. Женщины ему аплодируют.

**Остров. День**

Снег шапками лежит на темных камнях, на ветвях деревьев. Клод обходит ловушки: ямы, вырытые на пути животных к водопою, прикрытые тонкими ветвями и припорошенные снегом. В руке у него копье-кинжал, притороченный к древку, на плече — аркебуза. Ловушки стоят нетронутые. Клод разгребает снег, нагибается, набирает горсть ягод брусники. Идет по лесу, жует ягоды. Приближается к очередной ловушке, замечает, что покров ее отброшен и снег вокруг испещрен следами. Он даже различает несущийся из ямы звериный рык. Он осторожно приближается к яме, заглядывает внутрь: видит оленя и вцепившихся в него двух рысей. Задрав голову, олень хрипит от боли. Клод пронзает копьем одну рысь, другую убивает выстрелом из аркебузы. Эхо выстрела далеко разносится окрест. С деревьев осыпается снег.

**У хижины. День**

Нагруженный добычей — олень на спине, две рыси, притороченные к поясу,— Клод спускается по склону горы и еще издали слышит женский смех. Он подходит ближе и видит среди заснеженного пространства в темной воде ручья обнаженные тела Маргариты и Дамьен. Оставаясь незамеченным, Клод подходит ближе. Он видит, как Дамьен плещет пригоршнями воду на спину и грудь Маргариты. Маргарита смеется, выскакивает на снег. Дамьен выбегает следом, подхватывает лежащее на камне полотенце, растирает ей грудь и спину. Клод подходит совсем близко к женщинам, прячась за деревья. Он с любопытством рассматривает Дамьен: ее грудь, бедра, ноги.

Д а м ь е н. Сейчас согреетесь, жарко станет...

Маргарита дрожит, Дамьен сильно растирает ее.

М а р г а р и т а. Неужели те-бе не хо-лод-но?

Д а м ь е н. Ну, как, теплее?..

Она помогает Маргарите одеться.

Д а м ь е н. Вспомните Диану де Пуатье, вдову Луи де Бриза...

М а р г а р и т а. Когда я была девочкой, я была без памяти влюблена в нее. Не могла оторвать от нее глаз. Я и сейчас не знаю женщины более...

Клод продолжает пристально рассматривать тело Дамьен.

М а р г а р и т а *(за кадром)*... восхитительной, чем она.

Д а м ь е н. А знаете, сколько ей лет?

Клод смотрит на высокую грудь Дамьен, плавный выгиб ее шеи.

Д а м ь е н. Ей за сорок. А принц Генри всего на три года старше вас, но я не сомневаюсь, что он, как и прежде, не сделает и шага без ее согласия. Он без ума от нее.

М а р г а р и т а. Еще бы! Она владеет таинственным эликсиром, который сохраняет ей молодость. При дворе все говорят об этом.

Д а м ь е н. Ее элексир — холодные ванны поутру, каждый день, круглый год...

Дамьен растирается полотенцем: живот, ноги.

М а р г а р и т а. Так странно было их всегда видеть рядом: молчаливый принц Генри с длинным носом, потухшим взглядом и живая, восхитительная Диана.

Д а м ь е н. Говорили, что после смерти дофина Франсоиза король выразил Диане свое неудовольствие тем... *(Она начинает одеваться.)* Что он не видит никаких перемен в принце Генри, а он-то надеялся на нее. Знаешь, что Диана ответила королю?.. Она сказала, что принц должен влюбиться в нее, и только тогда она сможет придать ему свою галантность.

Маргарита *(смеется)*. Настоящая женщина!.. Мне уже тепло. Кожа горит.

Дамьен. Я же говорила. Если хотите, чтобы Клод всегда обожал вас, следуйте примеру мадам де Пуатье: холодная вода каждое утро, всегда.

Дамьен заканчивает одеваться, находит щепку, дробит ее камнем, размачивает в воде.

Маргарита. А как ты думаешь, дофин Франсоиз и вправду был отравлен?

Дамьен. Конечно. Ведь у его оруженосца нашли потом книгу ядов.

Дамьен чистит свои зубы щепочкой.

Клод выходит из-за укрытия и спускается к женщинам.

**Остров. День**

Весна. Снег уже сошел на полянах, обнажив бурую прошлогоднюю листву, но еще белеет подтаявшими клоками в ложбинах и в тени под деревьями. Прозрачный сок стекает из надреза на стволе клена в притороченную к нему сухими водорослями раковину. Слышится шуршание листьев — Клод, Маргарита с ребенком на руках и Дамьен бредут среди деревьев. Клод сливает сок в деревянную посудину. Он делает насечки на стволах. Дамьен приторачивает раковины пониже разрезов. Каждый посторонний звук-шорох, треск ветки заставляет женщин вздрагивать, прислушиваться, пугливо оглядываться, держаться ближе к Клоду. Они спускаются к океану, идут вдоль берега, собирая раковины и водоросли. Мимо них проплывает семейство морских львов.

**Остров. День**

Лето. Ветрено. Втроем они собирают среди скал птичьи яйца. Потревоженные птицы с криком взлетают, осыпая их перьями. Маргарита, Дамьен и Клод загорели, на головах у них самодельные соломенные шляпы. Ребенок у Дамьен на руках. Маргарита складывает яйца в плетеную корзину; разгибается, равнодушно окидывает взглядом даль океана и замирает.

Маргарита. Корабль! Корабль! Смотрите корабль!

**Океан. День**

Вдали в высоких волнах возникают и исчезают паруса. Порой на мгновение на гребне волны появляется корабль и тут же, провалившись, становится невидимым.

**Остров. День.**

Маргарита убегает. Она сбрасывает башмаки, подбирает их и бежит что есть мочи. Забегает в хижину.

**Хижина. День.**

Маргарита торопливо достает из каменного шкафа лиф, юбку, головной убор, одевается.

**Остров. День**

Маргарита бежит к берегу, башмаки все еще у нее в руках; подбежав к воде, она надевает их. Клод разводит костер. Дамьен с ребенком на руках стоит рядом, всматриваясь в океан. Маргарита подбегает к Дамьен, поворачивается спиной, чтобы Дамьен застегнула ей лиф. Подходит Клод, набрасывает на плечи Маргариты меховую куртку. Налетает ливень, гасит костер.

**Остров. Ночь**

Они тщетно всматриваются во мрак, откуда налетает ветер с дождем. Внизу под ними с грохотом разбиваются волны. Плачет Анри. Дамьен протягивает ребенка Маргарите. Клод стреляет в воздух из аркебузы.

Клод (*Маргарите*). Стреляй ты тоже!..

Вновь стреляет.

Клод. Стреляй же!.. Стреляй!..

Выстрелы гремят в ночи.

**Остров. Утро**

Пасмурный рассвет. Втроем они напряженно всматриваются в даль океана.

Клод. Стреляй, Маргарита! Почему ты не стреляешь?!

Маргарита. У меня кончился порох...

Идет дождь. Дамьен прижимает к себе ребенка, согревая его своим телом. Они поднимаются на выступ скалы. Уже совсем рассвело, и отсюда далеко видна пенистая пустынная поверхность океана. Маргарита в отчаянье опускается на камень. Грузные тучи низко висят над океаном. Валы в реве несутся к берегу. К океану из леса катится гул не менее тяжкий.

Клод. Проклятье! Они уплыли. Мы погибли, мы погибли... Нам уже никогда не увидеть Франции. Мы умрем тут. Мы все умрем тут... И наш сын тоже...

Маргарита. Замолчи, Клод! Не говори так!..

Клод. Не затыкай мне рот!

Он в слепой ярости бросается вдруг к ней, заносит руку. Дамьен повисает на его руке. Клод отталкивает ее. Укрывая от дождя ребенка, Дамьен медленно уходит. Волны разбиваются с грохотом о камень, высоко взвиваясь. Тучи чаек парят там, крича, в брызгах и пене. Дамьен идет вдоль берега, низко опустив голову, вдруг она останавливается, смертельно побледнев, ее бьет озноб.

Дамьен (*тихо*). Вон там... вон... Внизу...

Она растерянно оглядывается, но на нее не обращают внимания. Она спешно возвращается, берет Клода за руку, увлекая его за собой. Клод смотрит вниз, куда указывает Дамьен, и видит — у скалы, выступающей из воды, раскачивается в волнах корабельная мачта, медленно уходящая под воду. Вокруг нее снуют плавники акул.

**Хижина. День**

Маргарита мечется в беспамятстве. Дамьен укрывает ее шкурами.

Клод. Она может потерять молоко. Вылечи ее, прошу!

Дамьен. У меня нет такой силы. Но я знаю, что болезнь можно изгнать музыкой. В Библии сказано, что Давид излечил игрой на арфе царя Саула.

Клод прожигает отверстие в куске тростника: делает свирель. Он кладет свирель рядом с Дамьен, подходит к колыбели, смотрит на спящего Анри, берет копье, аркебузу и выходит из хижины. Крупно — панцирь черепахи, наполненный водой. Дамьен смачивает в воде кусок материи, вытирает им пот с лица Маргариты. Она берет свирель, извлекает из нее простенькую мелодию. Дамьен напевает. Плачет в колыбели ребенок. Дамьен берет его, подкладывает к груди Маргариты, Анри жадно набрасывается на грудь и тут же отталкивает ее, плачет. Дамьен перекладывает его к другой груди: молока нет. Плачет Анри. Маргарита открывает глаза.

Маргарита. Где Клод?

Дамьен. Он скоро придет. Не волнуйся, усни. Я тебе подушку хмелем набила...

Дамьен подкладывает подушку под голову Маргариты. Берет ребенка, поит его водой.

**У хижины. День**

Клод идет по росистой траве к дому. Он несет на руках новорожденного олененка. За ним покорно следует мать-олениха. Клод заходит во двор, опускает олененка на землю. Олениха подходит к олененку, облизывает его. Клод запирает калитку. Затем он обвязывает тяжелый камень веревкой, делает из веревки петлю, подходит к оленихе и вешает ей камень на шею. Подходит олененок, начинает тыкаться в соски. Клод отгоняет олененка. Олененок падает, поднимается на растопыренные ножки. Клод идет к дому.

**Остров. День**

Клод стоит на обрыве торчащей из воды скалы, у которой затонул корабль. Вокруг катит волны океан. Он ныряет. Женщины в волнении следят за ним с берега. Дамьен держит на руках Анри. Клод возникает в волнах, подплывает к скале, забирается на нее.

Клод (*кричит*). Я вижу корабль, но не могу донырнуть. Он слишком глубоко.

Маргарита (*кричит*). Не надо! Плыви обратно!

Клод вновь ныряет. Женщины в тревоге всматриваются в волны. И вдруг издали из глубины острова доносится тот самый страшный звук, который уже однажды напугал их. Тоскливый вопль протяжно нарастает. Женщины в ужасе падают на колени, молятся. А Дамьен прижимает к себе ребенка, зажимает ему уши. Выныривает Клод, забирается на скалу. Вопль усиливается. Женщины кричат, прижавшись друг к другу, но крик их не слышен. Так же неожиданно, как и возник, вопль обрывается. Женщины облегченно плачут. Клод выбирается на берег. Он подходит к женщинам. Маргарита прижимается к нему. Дамьен стоит поодаль с ребенком на руках. Клод протягивает к ней руку, она делает нерешительный шаг, и он, обняв, прижимает ее к себе, как и Маргариту. Чувствует ее дыхание на своей щеке.

**Хижина. День**

Они завтракают у очага. Клод посматривает на хмурых женщин, пытается отвлечь их от тягостных мыслей.

Клод (*улыбаясь*). Вам не кажется, что нам нужно дать имена нашим оленям? У нас не так много друзей на этом острове, а мы до сих пор не знаем, как их зовут.

Дамьен (*улыбается*). Это верно.

Клод. Я бы назвал олениху Кормилица.

Маргарита. Она не кормилица, она спасительница.

Клод. Прекрасно. Значит, олениху называем Спасительница. А как насчет олененка?

Дамьен. На лбу у него белое пятно. Предлагаю назвать его Белолобый.

Клод. Мне нравится.

Маргарита. Мне тоже.

Клод. Итак, Спасительница и Белолобый.

**У хижины. День**

Во дворе Дамьен взбивает сыр из оленьего молока. Внутри каменной ограды пасутся олениха и олененок. Висящий на шее у оленихи камень пригибает ее голову к земле, сковывая. Маргарита раскачивает колыбель с Анри. К ней подходит олененок, трется о ногу. Она треплет его за ухом, целует. Затем снимает с себя золотое ожерелье, набрасывает его на шею олененку.

Маргарита. Как тебе идет мое ожерелье! Носи на здоровье. Это тебе подарок...

**Остров. День**

Клод и Дамьен косят ножами высокую траву. На теле Клода только матерчатая набедренная повязка. Грудь и бедра Дамьен прикрыты кусками материи, волосы отросли до колен. Клод сносит скошенную траву в стог. Дамьен испуганно вскрикивает. Она видит, как змея взвивается и жалит Клода в бедро. Клод выхватывает кинжал и рассекает змею надвое. Бледный, растерянный он прислоняется к дереву. Пот покрывает его лицо. Дамьен подскакивает к нему, опускается на колени, туго перевязывает его ногу повыше укуса своими волосами, делает надрез ножом на месте укуса, обозначенного алыми точками. Из надреза льется кровь. Дамьен впивается в рану губами, высасывает кровь. Она сплевывает и высасывает снова. Клод стоит, опершись о дерево. Он опускает благодарно руку на голову Дамьен. Дамьен сплевывает кровь, на мгновение поднимает голову, ободряюще смотрит на Клода, вновь впивается губами в рану. Он начинает нежно гладить ее по волосам. Он гладит ее по голове уже двумя руками. Она вздрагивает. Теперь она высасывает кровь из его раны, словно целует Клода, сама того не сознавая. По ее телу проходит дрожь внезапно возникшего желания. Клод опускается на колени, и их лица оказываются рядом. Клод целует ее в губы. Дамьен пытается отстраниться, встать, но ее волосы, обвязанные вокруг его ноги, не позволяют ей этого. Клод опрокидывает ее на траву.

Клод (*шепчет*). Я люблю тебя... Люблю...

Она дрожит, сдавленно стонет. Слезы льются по ее щекам. Ветер пригибает волнами траву над их головами. Гремит вдали океан... Жизнь возвращается к Дамьен, она открывает глаза, с нежностью смотрит на Клода, но это длится только мгновение. Она резко садится, поднимает с земли кинжал и перерезает им свои волосы, привязывающие ее к Клоду. Быстро поднимается.

Дамьен. Я бы убила вас!.. Возможно, я еще это сделаю...

Клод (*улыбаясь*). Ты спасла меня. И я люблю тебя... Уже давно...

Он поднимается с земли.

Клод. Не уходи...

Дамьен с силой втыкает кинжал в ствол дерева и уходит. Клод провожает ее взглядом и проводит рукой по пряди ее волос, оставшейся обвязанной вокруг его ноги.

**У хижины. День**

Дамьен заходит во двор, в руках у нее охапка свежескошенной травы вперемешку с цветами. Она прячет лицо в траву, боясь взглянуть в сторону Маргариты. Захватив по пути ведро, висящее на заборе, она подходит к оленихе и начинает ее доить. Слезы текут по застывшему лицу Дамьен.

**Остров. День**

Осень. Втроем они разделывают рыбу среди камней, вблизи прибоя. Над ними кружат чайки, подхватывают выброшенные рыбьи внутренности. Клод все время старается быть ближе к Дамьен. Дамьен видит это и отодвигается к Маргарите. Клод выбирает момент, когда Маргарита отворачивается и целует Дамьен в щеку. Дамьен стремительно вскакивает и отходит, чтобы быть на виду у Маргариты. Они нанизывают рыбу на прутья. Клод достает из-под одежды прядь волос Дамьен и незаметно для Маргариты показывает прядь Дамьен. Та гневно отворачивается.

**Хижина. Утро**

Осень. Маргарита поит Анри молоком, в то время как Дамьен расчесывает ей волосы. Клод смотрит на эту идиллию, берет копье, топор и уходит.

**Лес. День**

Клод шагает по лесу в приподнятом настроении. Он бросает копье, и оно вонзается в ствол громадного дерева. Следом за копьем в ствол вонзается каменный топор. Клод подпрыгивает, хватается руками за ветвь и на руках переходит с дерево на дерево. Спрыгнув, берет топор и начинает рубить дерево.

**Остров. День**

Дамьен, одетая в меховые одежды, поднимается по заснеженным камням по склону горы. В руках у нее корзина с вяленой рыбой. Сверху она видит хижину, оленей, бродящих по двору. Она отодвигает припертую камнем загородку и заходит в пещеру.

**Пещера. День**

Здесь хранятся запасы на зиму: вяленая рыба, мясо, сушеные ягоды, грибы, орехи. Дамьен выкладывает рыбу из корзины, резко оборачивается и вскрикивает. Перед ней — Клод. Она выхватывает из корзины кинжал. Он приближается.

Дамьен. Не подходите!

Клод. Я люблю тебя! Я не могу без тебя!

Он пытается обнять ее, но резко отстраняется и смотрит себе на грудь: кровь выступает из пореза.

Дамьен. Я сказала — не подходите!

Клод. Но я люблю тебя...

Издали возникает вопль, похожий на стон. Он набирает силу, ширится. Глаза Дамьен наполняются ужасом, губы начинают дрожать. Клод подходит, отбирает кинжал. Вопль нарастает. Дамьен невольно прижимается к Клоду. Он обнимает и целует ее. Она не сопротивляется.

**Остров. День**

Они стоят среди скал. Заходящее солнце обливает их алым светом.

Клод. Я понял тебя, я знаю тебя: ты как Чаренте, как город, откуда ты родом,— снаружи суровый камень двойных стен, а внутри — открытые окна, цветы, река и деревья... Я люблю тебя такую...

Дамьен. Вы не смеете так говорить. У вас есть жена, которая боготворит вас и которая родила вам сына.

Клод. Меня никто не венчал с ней. Я хочу, чтобы и ты была моей женой. И я не хочу скрывать этого, прятаться и притворяться. А если Маргарита будет против, я построю ей дом, и пусть она живет там...

Дамьен смотрит на него в ужасе.

Дамьен. Боже! Вы не сделаете этого... (*Она опускается на колени.*) Прошу вас, умоляю... Я не переживу этого.

Клод. Встань. И никогда больше не делай этого. Ты не слуга больше. Ты госпожа... Хорошо, она может остаться, но при условии: ты всегда будешь со мной, днем и ночью, как и она... Я не хочу расставаться с тобой, не могу не видеть тебя...

Дамьен. Это был змей... Змей соблазна, что ужалил вас... Теперь я знаю.

Клод. Если ты хочешь, она станет твоей служанкой.

Дамьен. У меня нет в мире никого, кроме Маргариты. Если я перестану быть нужной ей, я не стану жить.

Клод. Теперь у тебя есть я.

Дамьен. Нет, у меня есть только она... Я не могу поверить тому, что слышу... Маргарита ваша жена перед Богом.

Клод (*взрывается*). А разве у нашего короля нет жены? Разве Элеонора Португальская не его жена? И вместе с тем мы все можем назвать женщин, с которыми он делил свою жизнь.

Дамьен. Да, но это король...

Клод (*обрывая ее*). Здесь я король! На этом проклятом острове Демонов. Я ваш король, и вы мои слуги! И будет так, как я захочу! Запомни: я останусь с Маргаритой, только если ты перестанешь сопротивляться мне, если ты будешь меня любить...

Дамьен (*иронично*). Любить или спать с вами?

Клод. Спать со мной! Ты полюбишь меня! Разве у тебя есть выбор?

Она поворачивается и уходит. Он гневно смотрит ей вслед, догоняет ее, хватает, разворачивает на себя, страстно целует ее безответные губы.

**Остров. День**

Зима. Дамьен бредет по лесу. Ветви хлещут ее по лицу. Она спотыкается о корень дерева, падает. Начинает рыдать.

Дамьен. Мама... Отец... Я не хочу жить... Я хочу к вам...

Она садится на снег, раскачивается взад-вперед, всхлипывая. Лицо ее распухло от слез, покрыто царапинами, глаза закрыты.

Дамьен. Я уже не увижу Франции... Мне не бывать в Чаренте. Я не лягу рядом с вами, я останусь здесь... (*Говорит быстро.*) Когда ты умирал, отец, ты сказал мне, ты завещал, я помню: «Не взваливай на себя много, всего не вынесешь — возьми только честь и совесть». Я помню каждое твое слово, отец... Нет у меня больше чести.. А разве может быть совесть без чести?.. Нет у меня теперь и совести... Вот к чему я пришла... Вот что случилось со мной...

Тишина вокруг. В кустарнике вздрагивает ветка, качнувшись. Дамьен резко оборачивается, напряженно всматривается в кустарник. Там медленно оседает снежная пыль.

**Остров. День**

Лето. Маргарита, Дамьен и Анри собирают раковины вдоль прибоя. Вода вздымается и опускается у камней, обдавая пеной ноги Дамьен, опутывая щиколотки водорослями. Маргарита поднимается на камень, привычно смотрит в даль океана. Дамьен, взяв Анри на руки, подходит к ней.

Маргарита. Скажи, ты все еще веришь, что нас спасут?

Дамьен. После отчаянья наступает покой. А от надежды сходят с ума... Эта вода вокруг, эти крики... Кого они не сведут с ума?.. Знаешь, Клод начал путать тебя со мной...

Маргарита (*смеясь*). Он называет тебя моим именем?

Дамьен. Хуже. Говорит, что любит меня.

Маргарита. Ты заслужила эту любовь. Мы любим тебя.

Из груди Дамьен вырываются сдавленные рыдания. Маргарита грустно смотрит на нее, в ее глазах появляются слезы.

Дамьен. Он не дает мне прохода... Я не могу больше!..

Маргарита. Не надо... Не говори так... Опомнись...

Дамьен плачет навзрыд.

Маргарита (*неуверенно*). Ты хочешь сказать?..

Дамьен. Он взял меня силой. Я сопротивлялась, как могла. Я не хотела... Прости меня!

Маргарита (*с упреком*). Значит, ты этого хотела... Ты знала, что умрешь здесь, не увидя ни одного мужчины... И ты приворожила его! Ты ведьма! Ведьма!

Последние слова она выкрикивает. Дамьен наотмашь бьет ее по лицу.

Дамьен. Хочешь, чтобы он никогда не приблизился к тебе? Хочешь?! (*Властно.*) Проси прощения! Сейчас же! Пока не поздно!

Пощечина отрезвляет Маргариту. Ее начинает бить озноб. Она приближается к Дамьен, целует той руку. Дамьен порывисто обнимает ее, и, обнявшись, они плачут навзрыд. Мальчик смотрит растерянно на них, тоже начинает плакать.

Дамьен. Бедная моя девочка... Нет в мире второго существа, которое бы я любила, как тебя. Я принадлежу только тебе: это твои руки, твои ноги, это твоя кровь — все это твое. Ты не можешь ревновать к себе самой...

Маргарита. Но он клялся любить меня вечно.

Дамьен. Моя девочка, ты не знаешь мужчин — они, как ветер, который дует в разные стороны.

Маргарита. Ты его любишь?

Дамьен. Я ненавижу его!

Маргарита смотрит с недоверием, качая головой.

Маргарита (*мягко, но твердо*). Ты любишь его. Я вижу это. Ты даже по-другому сейчас ходишь. Ты никогда не ходила так раньше. Я уже давно заметила, но не понимала — почему...

Дамьен. Нет, я ненавижу его!

Маргарита. Как бы я хотела быть на твоем месте...

**Лес. День**

Лето. Маргарита и Дамьен вырезают пласты дерна, переворачивают их, раскладывая на просушку. Потом они отдыхают в тени дерева, у ручья. Анри бегает по траве. Дамьен, закинув руки за голову, ложится, закрыв глаза. Маргарита косится на нее, видит, что та засыпает, осторожно поднимается, подхватывает Анри и спешит в глубь леса. Там над лесом раздается стук, Клод методично бьет

камнем по каменному долоту: выдалбливает древесину из ствола дерева. Почувствовав на себе взгляд, оборачивается, видит Маргариту с ребенком на руках.

Клод (*тревожно*). Что случилось? Где Дамьен?

Маргарита. Не волнуйся, спит она... Ты никогда так не беспокоился обо мне... Она — ведьма. Она околдовала тебя. Неужели ты этого не понимаешь?! Ради нее ты отказываешься от меня, от своего сына.

Клод. Она не ведьма. На ней крест, она не расстается с ним. Она предана тебе, как никто в мире...

Маргарита. Сожги ее!

Клод. И с кем ты останешься?

Маргарита. С тобой! Я люблю тебя!

Клод. А я люблю ее... Оставь нас хотя бы на время...

Маргарита. Это не любовь!.. Она колдунья! Забыл, как падал на ровном месте? И что бабку ее, колдунью, сожгли по приказанию папы, забыл?.. Если она умрет, чары исчезнут, и ты увидишь, что по-прежнему любишь меня.

Она с ребенком на руках удаляется в чащу. Клод бежит по лесу, подбегает к хижине, забегает внутрь, тотчас выбежав, спешит к ручью, возвращается в лес. Наконец, находит спящую Дамьен под деревом. Опускается рядом с ней, осторожно целует ее. Она открывает глаза, быстро садится.

Дамьен. Где Маргарита?

Клод. Тут она, в лесу...

Дамьен поднимается.

Клод. Подожди, побудем наедине...

Дамьен. Тебе не жаль ее?.. Посмотри, как она осунулась...

Клод. А ты все хорошеешь.

Он берет ее за руку, но она, вырвавшись, убегает. Клод бежит за ней. Догоняет, с разбега наваливается на нее, они падают в траву, он начинает срывать с нее одежду. Но у нее в руке оказывается кинжал. Клод замирает.

Дамьен. Вы никогда больше не дотронетесь до меня... ваше величество...

Он смотрит на нее в бессильном бешенстве, встает, молча отходит.

**Пляж. День**

Пустой вспененный океан. Маргарита и Дамьен сидят на скале. Анри бегает на мелководье, гоняется за мальками.

Маргарита. Я помню, когда была ребенком, говорили, что наш король сейчас в Бретани и что у него три женщины под одной крышей в Шатобриане: жена Элеонора Португальская и две любовницы... Мы только две здесь: ты и я... (*Всхлипывает.*) Одна из любовниц покончила с собой...

Дамьен (*горько́*). Обещаю вам, что останусь здесь навсегда. Никогда не покину этот остров.

Маргарита (*в своих мыслях*) Но королева так худа и уродлива. Король женился на ней только, чтобы вырваться из испанского плена... А посмотри на меня...

**Лес. День**

Женщины собирают валежник и сваливают его под деревом. Из леса показывается Клод. Заметив его, Маргарита отходит за дерево. Клод приближается к Дамьен и сзади набрасывает на нее веревку. Она вскрикивает, пытается вырваться, зовет Маргариту.

Дамьен. Маргарита!.. Помоги!..

Клод привязывает женщину к стволу дерева, под которым собран хворост.

Дамьен. Отпустите меня... Что вы делаете?..

Клод. Ты останешься жить, если только покоришься мне.

Дамьен. Ни за что.

Клод. Тогда я сожгу тебя... Это будет больно... Очень.

Дамьен (*в слезах*). Я пройду и через это...

Клод прижимается к ней, целует ее в губы. Дамьен не может пошевелиться, мотает головой.

Дамьен. Я вас ненавижу!

Клод отступает, он мрачно смотрит на женщину. Из-за дерева появляется Маргарита с горящим факелом в руке.

Дамьен (*в ужасе*). Маргарита!..

Клод. Сознайся, что ты околдовала меня!

Дамьен. Я не делала этого...

Она дрожит, ужас проступает на ее лице, она не отрывает взгляда от приближающейся Маргариты.

Клод. Значит, ты не покоряешься мне?

Дамьен. Нет.

Клод берет из руки Маргариты факел, приближается к дереву и медленно подносит факел к хворосту.

Дамьен (*кричит*). Маргарита!

Лицо Клода злобно, глаза дико расширены. Хворост занимается огнем, дымя. Взгляд Дамьен обращен к Маргарите, лицо которой будто окаменело.

Дамьен. Я честно и преданно служила вам... Я не заслужила, чтобы моя преданность была так вознаграждена.

Пламя разгорается, Клод с дьявольской усмешкой следит за поведением Дамьен.

Дамьен. Я несправедливо наказана... О, Боже, сжалься надо мной!..

Дым скрывает Дамьен. Из ее груди вырывается крик. И вдруг со стороны пещеры раздается нечеловеческий вопль. Маргарита, как бы очнувшись, поднимает с земли кинжал, каким резала хворост, и бросается к костру. Перерезав веревку, связывающую Дамьен, она тащит ее из огня; Клод спешит на помощь. Дамьен не может стоять на ногах, она теряет сознание, одежда на ней тлеет. Клод сбивает пламя. Маргарита склоняется к Дамьен, целует ей ноги, нежно гладя их.

Маргарита. Прости меня... Прости...

Обгоревшие волосы Дамьен дымятся. Она медленно поднимается, бредет в сторону океана.

**Берег. День**

Дамьен сбрасывает с себя одежду. Входит в воду, ныряет в набежавшую волну. Маргарита с берега наблюдает за ней, в глазах у нее мольба о прощении. Когда Дамьен выходит из воды, Маргарита подбегает к ней, опускается на колени. Дамьен проходит мимо, подходит к одежде, одевается.

Дамьен (*не сразу*). Встань...

Маргарита поднимается с колен.

Дамьен. Я вернусь к вам, потому что ты и твой ребенок нуждаетесь во мне...

Маргарита. Не оставляй меня. Мне страшно.

Дамьен. Мне тоже было страшно.

Она бредет в сторону хижины...

**Хижина. Ночь**

Теплится огонь в очаге. Дамьен, обнаженная, лежит на ложе, неподвижно смотрит в потолок. Маргарита медленно приближается, раздевается, ложится рядом. Они не смотрят друг на друга. Входит Клод. Он останавливается, пораженный увиденным. Затем дьявольская презрительная усмешка пробегает по его губам, и он сбрасывает с себя одежду, не отрывая взгляда от лежащих женщин, идет к ложу, ложится рядом с Дамьен. Целует ее в шею, плечо. Отвернувшись от Клода, Дамьен начинает ласкать Маргариту. Маргарита лежит недвижно, кусает губы, слезы текут по ее лицу.

**Хижина. Утро**

Маргарита и Дамьен сидят молча у огня. На вертеле жарится птица.

Маргарита. А что, если ты забеременеешь?..

Дамьен (*встрепенувшись*). Не будет этого!

Входит Клод, сбрасывает мокрую шкуру, садится у огня, ворошит угли, переворачивает птицу на вертеле. Тяжелая тишина повисает в воздухе. Клод отсекает кусок ножом, не глядя, передает кусок Дамьен. Та молча отдает кусок Маргарите. Это выводит Клода из себя, схватив топор и аркебузу, напялив на себя мокрую шкуру, он выскакивает вон. Женщины продолжают сидеть неподвижно.

Дамьен. А что, если мы убежим?.. Еще не поздно. Почему не взять одну аркебузу и бежать?.. Мы устроим жилье на другом конце острова. Клод никогда не найдет нас...

Маргарита. Я не могу жить без него...

**Лес. День**

Клод быстро шагает по мокрому от дождя лесу, продираясь сквозь кустарник, лицо его горит злобным упрямством, он тяжело дышит. Клод подходит к дереву, из которого рубит лодку. Он с силой вонзает топор в древесину.

**Хижина. Утро**

Осень. Маргарита спит, укрывшись шкурой. Вдруг она открывает глаза, садится, испуганно осматривается.

Маргарита. Дамьен!

Отбрасывает шкуру, вскакивает, выбегает из дверей.

**У хижины. Утро**

Она выбегает во двор и успокаивается. Дамьен сидит на камне, костяной иглой сшивает шкуры. Она вопросительно смотрит на Маргариту. Маргарита подходит к ней, ее рука тянется к шее Дамьен, скользит вниз за одежду, к груди. Дамьен неправильно истолковывает этот жест, страстно приникает к Маргарите, целуя ее в плечо. Маргарита уклоняется от поцелуя, вынимает нательный крест Дамьен, рассматривает его. Затем ощупывает живот Дамьен.

Маргарита. Твоя грудь набухла... Соски почернели... Так было со мной, когда я забеременела...

Дамьен *(торопливо)*. Нет, нет, тебе кажется... Давай уйдем отсюда, уйдем. Хоть сейчас.

Маргарита. Клод все равно найдет нас: он не может без тебя...

И Маргарита возвращается в хижину, понурив голову.

**Хижина. Утро**

Она ложится, губы ее шепчут молитву.

Маргарита. Дай ей, Боже, сухую грудь и бесплодие...

**Остров. День**

Среди скал, укрывшись от ветра, Клод стачивает камень о камень: мастерит топор. Он проводит пальцем по острию, продолжает тереть камень о камень. Анри сидит рядом, копируя работу отца: трет камень о камень.

**Остров. День**

В низком небе несутся клочья туч. Женщины собирают коренья, выкапывая их из земли. Анри помогает им, копается, сидя на корточках. Порыв ветра приносит редкие хлопья первого снега.

**Пещера. День**

Дамьен и Маргарита набирают в корзину припасы: вяленое мясо, орехи. Дамьен ловит на себе злобный взгляд Маргариты.

**Остров. День**

Они выходят из пещеры в белую метель, задвигают камнем вход, идут, низко согнувшись, хоронясь от потока мокрого снега.

**У хижины. День**

Анри с нетерпением смотрит, как Дамьен очищает ножом желтоватый корень растения. Она протягивает стебель мальчику, и тот спешит к Белолобому. Подойдя к олененку, мальчик откусывает от корня кусочек, на виду у олененка, жует. Затем протягивает ему стебель. Олень откусывает осторожно. Они вместе жуют с наслаждением. Откусывает вновь Анри, затем — Белолобый. Затем — вновь мальчик. Олень на сей раз торопливо откусывает два раза, и получает ладошкой по морде. Дамьен с грустью наблюдает за ними, затем переводит взгляд на нож в руке.

**Хижина. Ночь**

Лунный свет падает сквозь прорезь в стене на ложе. Клод спит между двух женщин. Маргарита уткнулась в его спину. Дамьен лежит с открытыми глазами, она осторожно снимает с себя руку Клода, неслышно встает, идет к двери.

**У хижины. Ночь**

Олени жмутся к калитке, олениха ревет, блестя глазом. Дамьен подходит к каменному кресту, опускается на колени, молится. Лунный свет обливает ее. Нагота ее прикрыта распущенными волосами.

Дамьен *(шепчет)*. Дитя мое...

Дамьен спускается к ручью. Она поднимает один камень за другим, наконец, находит тот, что ей ка-

жется подходящим. Напрягшись, с трудом поднимает его над головой. От непосильного напряжения набухают вены на шее. С тяжелым стоном Дамьен бросает камень как можно дальше, проводит рукой по животу, по низу, рассматривает ладонь в лунном свете, ладонь не запачкана кровью. Отдышавшись, Дамьен вынимает из кожаных ножен кинжал, блеснувший голубым клинком, приставляет острие к низу живота и, зажмурившись, ударяет ладонью по рукоятке. Кричит от боли. Лакающий воду зверь трусливо убегает от ее утробного крика. Держась за ветки кустарника, Дамьен бредет вдоль ручья, теряя силы с каждым шагом, падает, поднимается, идет. В загоне ревет олениха. Издали на ее призыв отзываются самцы. Олениха волочит по земле камень, висящий у нее на шее. Дамьен с трудом поднимается к хижине, держась за камни ограды. Она отвязывает кожаный ремень запора, заходит во двор, подходит к оленихе, перерезает веревку на ее шее, освобождая от камня, Олениха вырывается на свободу, сбивая Дамьен с ног. Олененок выскакивает следом за матерью. Дамьен с трудом поднимается с земли и теряет сознание.

**У хижины. Утро**

Густой туман поднимается от ручья. Слышится простенькая мелодия, выдуваемая из свирели. Маргарита опускается к струящейся воде, зачерпывает ее большой раковиной.

**Хижина. Утро**

Дамьен неподвижно лежит на шкурах, глаза ее закрыты. Клод устроился в ее ногах, наигрывает на свирели. Входит Маргарита, ставит у изголовья раковину с водой, Клод откладывает свирель, мочит в воде материю, прикладывает ко лбу Дамьен, которая тихо стонет. Сквозь неприкрытую дверь в хижину проникает туман.

Клод. Прикрой дверь!.. Это не туман, это демоны дышат...

Маргарита прикрывает дверь, за спиной Клода крадет свирель и бросает ее в огонь. Пламя пожирает хрупкий тростник. Маргарита торопливо подхватывает Анри и выскальзывает из хижины.

**Остров. Утро**

Маргарита убегает с сыном в сторону леса, скрывается в чаще.

**У хижины. Утро**

Выскакивает взбешенный Клод, в ярости озирается по сторонам, выкрикивая ругательства, затем возвращается в хижину.

**Лес. День**

Зимний лес. Кремень ударяет о кремень, высекая искру. Клод дует на тлеющий от искры мох, пока не появляется пламя; затем он разводит костер внутри наполовину выдолбленного дерева. Внутренние края ствола выложены плоскими камнями, чтобы преградить огню путь вширь. Огонь пылает вдоль всей длины будущей лодки. Клод ходит вдоль ствола, следит за огнем. Его отросшие волосы заложены за пояс. Он сгорбился, лицо его заострилось, высохло, глаза провалились.

Клод *(упрямо бормочет)*. Я не останусь тут... Это будет отличная лодка... Мы уплывем с этого проклятого острова... Я не умру здесь... Мы уплывем...

**Хижина. День**

Маргарита и Дамьен сидят за столом, раскрывают кинжалом раковины, едят устриц. Анри спит под шкурой. Маргарита выуживает изо рта жемчужину.

Маргарита. Жемчужина!

Дамьен берет из ее рук горошинку, рассматривает ее.

Дамьен. Крупная. Когда твоя мать была беременна тобой, она ела устрицы и проглотила жемчужину. Поэтому тебя прозвали Маргарита. «Маргарис» по-гречески жемчужина.

Маргарита. Она была счастлива в браке, моя мать?

Дамьен. Она любила твоего отца, всегда говорила о нем с любовью. Я не застала его: он был убит годом раньше.

Маргарита. А в ее жизни были другие мужчины?

Дамьен. Не знаю. Не думаю. Не знаю, что было раньше, но при мне она никуда не выезжала, нигде не показывалась. Все время проводила с тобой... Я смотрела на твою мать, видела ее взгляд, устремлен-

ный на тебя, и мои глаза следовали ее взору. Она умерла, когда тебе было три с половиной, и ты стала моим миром...

Маргарита склоняется к Дамьен, кладет голову ей на колени. Дамьен гладит ее по волосам, как маленькую. Маргарита поднимает голову, порывисто обнимает Дамьен, прижимаясь к ней.

Маргарита. Прости меня! Я знаю, что несправедлива к тебе... Я чувствую, как ты предана мне!..

Дамьен. Бедная моя девочка! За тебя я готова на все!.. Когда тебе было шесть лет, мы ездили с тобой в замок Плессис ле Таурс. Ты играла там с маленькой принцессой Джоан, помнишь?

Маргарита. Конечно, помню. Она укусила меня. Она была злая.

Дамьен. Еще бы. Когда ей исполнилось два года, ее по приказу Франциска I взяли от родителей и поместили в этот мрачный замок: король опасался возможной помолвки принцессы с сыном Чарлза V. За десять лет мать только однажды посетила ее.

Маргарита. Джоан показала мне место, откуда по ночам выходили привидения. После этого я боялась спать там.

Дамьен. Мне тоже было не по себе в этом зловещем замке. А ведь принцесса жила там безвыездно, как в тюрьме. Я смотрела на вас обоих и думала, что вот ты — сирота, а у Джоан есть родители, и она королевской крови, но как она одинока и заброшена, и что ты все-таки счастливее ее...

Входит Клод, он мрачен. Молча ставит в угол аркебузу и топор, подкладывает в огонь торф, греет руки над пламенем.

Маргарита. Но при первой же возможности она отомстила и королю, и родителям, когда отказалась выйти замуж за Дюка.

Дамьен. Да, жених ей не понравился. Она не могла понять, что принцессы выходят замуж не по любви: их берут в жены для продления династий. Ей не было еще двенадцати...

Клод *(раздраженно)*. Меня больше интересует, с кем мы сейчас воюем: с императором, турками или миланцами?..

Маргарита *(словно не слыша Клода)*. Маргарита Наваррская, боясь гнева короля, приказала наказывать ее плетьми ежедневно, пока не одумается. Джоан терпела два месяца, прежде чем уступила.

Клод. А может, мы воюем уже с немецкими протестантскими принцами или с Генри VIII, или с самим Дюком?..

Маргарита *(продолжает)*. Но, уступив, она все же продолжала стоять на своем и заявила официальный протест королю о своем несогласии на этот брак: она продиктовала два письма и снабдила их должным образом заверенными свидетельствами членов двора.

Дамьен. Сколько упрямства и силы оказалось в этом крохотном истерзанном теле...

Клод смотрит на женщин в изумлении, с гневом.

Маргарита. Ее тело было побеждено, но не дух...

Клод. Мне надоело слушать вас. Замолчите!

Маргарита *(упрямо)*. А в день бракосочетания, во время торжественной церемонии в Чапел Чатереаул, эта худенькая девочка, одетая в подвенечное платье из золотой парчи, расшитое драгоценностями, громко объявила, что она не в состоянии передвигать ноги в таких тяжелых доспехах...

Клод. Замолчите! Вы слышали, что я сказал? Замолчать!

Дамьен. Это был ее последний бунт...

Маргарита. И какой! Лучше она и выдумать не могла...

Клод решительно подходит к Маргарите вплотную. Та вынуждена отклониться в сторону, чтобы видеть Дамьен.

Маргарита. Такого еще не бывало: невеста в день своей свадьбы не может идти к алтарю...

Клод *(в бешенстве)*. Ах так! Ты не хочешь видеть меня, ты не замечаешь меня! Меня, значит, нет? Я не существую?! Из-за тебя я оказался на этом проклятом острове! Ты лишила меня всего, кроме возможности видеть тебя и слушать твою идиотскую болтовню о том, как ты осчастливила меня! Ты отняла у меня все, а теперь не замечаешь меня! По мне уж лучше чума, чем жить с тобой под одной крышей. Я ненавижу тебя!

Дамьен *(напряженно, со слезами)*. Тогда король приказал Монтморенси взять принцессу на руки и нести ее к алтарю...

Клод *(в бешенстве)*. Я здесь король! И ни о каком другом слышать не хочу.

Дамьен. Гордый, блестящий Монтморенси. Это был его позор, его конец. Он только и нашелся что сказать...

Клод зажимает Дамьен рот рукой.

Маргарита. Представляю, как ликовала принцесса в начавшейся суматохе, когда Монтморенси...

Клод бросается к Маргарите и ударом сбивает ее с ног.

Клод *(кричит)*. Я не желаю больше видеть тебя здесь! *(Дамьен.)* Я ухожу и не вернусь, пока не построю ей жилище рядом с пещерой Демонов. Там ей место!

Плачет проснувшийся Анри. Клод хватает аркебузу и топор, выходит из хижины, ногою толкнув дверь. Дамьен поднимает Маргариту, усаживает ее.

Дамьен. Узловатую ткань трудно разгладить...

**У хижины. День**

Дамьен выбегает из хижины, видит спину быстро удаляющегося Клода. Бежит за ним, но не может догнать. Останавливается.

Д а м ь е н. Стой! Вернись!

Клод быстро уходит, не оглядываясь.

Д а м ь е н. Умоляю! Не вынуждая меня. Стой!..

Клод будто не слышит ее, тогда что-то новое появляется во взгляде Дамьен. Она упорно и пристально смотрит в спину Клода и начинает идти за ним следом, повторяя его движения. Клод подходит к обрывистому краю ручья, раздумывает мгновение. Отступает на несколько шагов для разбега. Дамьен повторяет его движения, она отступает тоже. Клод прыгает. Не отрывая от него магнетического взгляда, Дамьен резко, рывком оседает на снег. Что-то сбивает Клода, и он рушится вниз, на лед ручья. Не поднимается, лежит недвижимо. Дамьен лежит на снегу, взгляд ее застыл, рот широко раскрыт в муке, руки ее вцепились в грудь, словно она зажимает рану. Она стонет, с трудом переворачивается, поднимается, продолжая зажимать грудь руками, идет к хижине.

**Хижина. День**

Маргарита, лаская ребенка, плачет. Входит Дамьен, вид ее страшен, она дрожит крупной дрожью.

**У хижины. День**

Маргарита с Анри на руках бежит по заснеженному пространству. Дамьен идет следом, медленно передвигаясь, Маргарита сбегает по тропке к ручью. Клод лежит недвижимо, уткнувшись в снег. Маргарита бросается к нему.

М а р г а р и т а. Прости меня! Прости, любимый мой!..

Она переворачивает Клода и кричит в ужасе: в грудь Клода по рукоять вошел каменный топор. Он мертв. Что-то привлекает внимание Маргариты, она запускает руку под воротник одежды Клода и видит прядь волос Дамьен, висящую на его шее. Она с ненавистью, злобой смотрит на приближающуюся Дамьен, перерезает прядь кинжалом, отбрасывает в сторону.

**У хижины. День**

Шумит внизу прибой, кричат птицы. Маргарита и Дамьен долбят землю каменными топорами. Промерзлая земля не поддается. Маргарита пробует ковырять землю кинжалом.

**У хижины. Вечер**

Маргарита и Дамьен носят камни и заваливают ими накрытый шкурами труп Клода. Вырастает холм из камней. Они продолжают носить камни.

**Хижина. Ночь**

Маргарита неподвижно сидит у огня, обхватив колени, и немигающе, широко раскрытыми глазами смотрит на пламя.

Дамьен спит, обнимая Анри. Доносится звук обсыпающихся камней. Маргарита прислушивается. Она вскакивает, выхватывает из очага горящее полено, выбегает из жилища.

**У хижины. Ночь**

Она бежит к могильному холмику и видит во мраке светящиеся зеленоватые глаза хищников, они пытаются добраться до трупа, разгребая камни. Маргарита подбегает к могиле, размахивая поленом. Звери отбегают и останавливаются в отдалении. Маргарита, держа над головой полено, с ненавистью смотрит на тварей. Те не уходят, глаза их светятся в ночи. Один из зверей рычит на Маргариту, наскакивая. Тогда она, положив полено на землю, стремительно бросается к нему. Тварь отскакивает, но Маргарита настигает его, и, сцепившись, они катятся по снегу. Маргарита рычит, как зверь, хрипит, хватает его за глотку, сжимая пальцы изо всех сил. Задушив тварь, она поднимается и отходит к могиле. Хищники набрасываются на труп животного, разрывают его. Маргарита подбирает разгоревшееся на ветру полено, взбирается на каменный могильный холм, садится здесь, охраняя Клода, слезы льются по ее лицу, багрово отсвечивая. Твари, разделавшись с убитым, отступают, признав силу человека.

**Хижина. Ночь**

Лунный свет, проникающий сквозь оконце внутрь хижины, освещает спящих Маргариту и Дамьен — они спят вместе. В глубине посапывает Анри.

Чья-то движущаяся тень перекрывает падающий внутрь хижины лунный свет, кто-то скребет по камню. Дамьен открывает глаза и в ужасе вскрикивает. Маргарита тоже испуганно садится в постели. Они жмутся друг к другу. Кто-то стоит за оконцем, громадный, черный, стучит по камню, стараясь проникнуть в окно. Женщины кричат в ужасе. Тень надвигается. Женщины, держась друг за друга, отступают в глубь хижины, не отрывая взгляда от притягивающего своим ужасом оконца. Маргарита тянется к аркебузе. Что-то заскребло, застучало часто, темный силуэт отодвинулся, открыв простор лунному свету, и вспыхнуло во тьме, сверкнуло золотое ожерелье.

Маргарита. Белолобый!

Дамьен. Это он!.. Ох...

Они подбегают к окну и видят блестящие во мраке глаза, светлое пятно на лбу оленя. Он тщетно пытается освободить свои рога, зацепившиеся за выступ окна.

**У хижины. Ночь**

Они выбегают во двор и помогают оленю освободиться. Они целуют его в теплую морду, гладят, треплют, ласкают. Белолобый вырос, рога его отросли, на шее сияет золотое ожерелье. Маргарита замечает, что задняя нога оленя защемлена толстой веткой.

Маргарита. Смотри, вот почему он пришел...

Они, присев на корточки, освобождают ногу оленя от рогатины. Дамьен массирует ущемленное место на ноге. Маргарита приносит воду и кусок материи. Они промывают и перевязывают рану.

Маргарита. Представляю, как ты намучился... Как ты возмужал. Как обрадуется тебе Анри...

**У хижины. День**

Анри бежит по двору с охапкой свежесрезанной травы, подносит ее оленю. Белолобый ест траву из рук Анри. Мальчик, смеясь, взбирается ему на спину, сидит, похлопывая оленя по загривку, довольный и счастливый. Вдруг раздается вопль из пещеры. Олень вскидывает голову, вздрогнув. Анри успевает схватиться за рога. Маргарита бросается к Анри, протягивая к нему руки, но Белолобый срывается с места, перемахивает через ограду. Вопль набирает силу, растет. Олень мчится по лугу. Анри сползает со спины оленя, продолжая удерживаться за рога. Маргарита и Дамьен изо всех сил бегут за оленем. Вот олень мелькнул среди стволов деревьев. На его спине уже нет мальчика. Маргарита и Дамьен бегут к лесу. Олень исчезает за деревьями.

**У хижины. Утро**

Женщины устанавливают крест на могиле. Рядом — другая могила с крестом, поменьше размером. Когда они понуро идут к хижине, в воздухе вновь повисает все тот же жуткий вопль. Маргарита с ненавистью оборачивается, смотрит в сторону пещеры.

**Хижина. Утро**

Маргарита заряжает аркебузу, берет копье. Выходит.

**У хижины. Утро**

Во дворе она зажигает факел от тлеющего костра, направляется за ограду. Дамьен испуганно следует за ней.

**Пещера. Утро**

Подняв над головой факел, Маргарита входит в пещеру, из глубины которой несется вопль. Дамьен, трясясь от страха, снимает с себя крест, держа его перед собой, следует за Маргаритой. Рев оглушает женщин, сгибает им колени, но они продолжают идти вглубь. Мрачные каменные своды нависают над ними, охватив могильной сыростью. Отсветы горящего факела розово плещутся на их испуганных лицах. Выставив вперед копье, Маргарита упрямо идет вперед. Вспыхивают клочья паутины, свисающие со свода. Рев усиливается. Пламя факела мечется и гаснет, захлестнутое силой вопля. Женщины берутся за руки и продолжают идти вперед, выставив копье, как слепые. Увидев смутный отблеск света впереди, они спешат, спотыкаясь. Рев начинает спадать. Женщины видят впереди выход из пещеры. Достигнув его они останавливаются, потрясенные.

**У пещеры. Утро**

Их взору открывается лежбище морских львов. Животные лежат на каменистом берегу у воды и ревут. Над ними громадным сводом нависает продолжение потолка пещеры: их рев отражается от каменного свода и уносится в глубь пещеры, многократно усиливаясь эхом. Дамьен в изнеможении опускается рядом с Маргаритой, протягивает к ней дрожащую руку, дотрагивается до ее головы, гладит ее, прижимается лицом к лицу Маргариты. Слезы текут из глаз Дамьен. Маргарита закрывает глаза. Когда Дамьен осторожно целует ее, Маргарита откидывает голову назад, медленно опускается на камни. Дамьен продолжая целовать ее, подкладывает руку ей под затылок. Маргарита открывает глаза и, собрав остатки сил, отталкивает Дамьен. Та делает еще одну попытку, и вновь Маргарита отталкивает Дамьен.

**Хижина. Ночь**

За окном метет. Маргарита и Дамьен спят, прижавшись друг к другу под шкурой. Дамьен приоткрывает глаза и опять засыпает. Снег летит сплошной стеной.

**У хижины. День**

Женщины выходят из хижины, заваленной снегом. Потрясенные, они смотрят в сторону пещеры, где хранили припасы: она вся завалена снегом.

Маргарита. Нам теперь не добраться до наших припасов до весны...

**Остров. День**

Бредя среди деревьев, они разгребают снег, собирают бруснику. На ногах у них плетеные лыжи.

Маргарита. Ягодами сыт не будешь...

Уходя все дальше и дальше в лес, они натыкаются на незаконченную лодку Клода, занесенную снегом.

Маргарита *(плачет)*. Бедный Клод, а все могло быть хорошо. Жили бы мирно и счастливо... Какая разница, где жить, если любишь...

Дамьен *(мрачно)*. Клод предал тебя, а я осталась тебе верна до конца...

Маргарита *(с упреком)*. Ты погубила его...

Дамьен. И ты меня еще упрекаешь! Он ненавидел тебя. Я хотела тебя защитить, спасти.

Маргарита. Ты околдовала его...

Дамьен. Это ложь. У меня нет сверхъестественной силы, у меня нет даже власти над собой: я не могу заставить себя разлюбить тебя!.. Ты права — нет разницы, где жить, если любишь... Это лучшие мои годы, поверь, потому что ничто не в силах отнять тебя у меня, я могу быть с тобой наедине, видеть тебя постоянно... Я люблю тебя! Я не могу передать, как я люблю тебя!

Пытается обнять Маргариту. Та довольно резко отталкивает ее.

Маргарита. Прекрати! Этого никогда больше не будет.

Дамьен. Не лишай меня единственной радости. Кроме тебя, у меня никого и ничего нет. Умоляю тебя! Мне ничего больше не надо. Только твоя любовь...

Тянется к ней, но Маргарита вновь отталкивает ее руку, быстро уходит и скрывается за деревьями. Потрясенная Дамьен в растерянности смотрит вслед Маргарите, делает шаг, другой, утопая в снегу. Через какое-то время замечает птицу на дереве, снимает аркебузу с плеча, прицеливается. Руки ее дрожат. Она стреляет и промахивается.

**Хижина. День**

Маргарита входит в хижину, отсыпает со дна мешка порох, заворачивает его в кусок кожи, прислушивается, отсыпает из другого мешка дробь. Выходит.

**Лес. День**

Маргарита подходит к дуплистому дереву и прячет в дупло завернутые в кожу дробь и порох.

**Остров. День**

По льду Дамьен подходит к океану. Смотрит вдаль, где небо сливается с темными волнами. Ветер рвет ее

волосы. Дамьен садится на лед, укрывшись за торосом, отрешенно и с тоской смотрит в океан. Потом она медленно идет вдоль прибоя, замечает рыбешку, вмерзшую в лед, рассматривает ее, берет камень, принимается извлекать рыбу изо льда.

**Хижина. Ночь**

Дамьен заходит в хижину. Догорают дрова в очаге, Маргарита спит. Дамьен долго смотрит на нее, заботливо укрывает второй шкурой, кладет у ее изголовья рыбу, извлеченную изо льда. Неслышно покидает хижину, в последний раз взглянув на Маргариту.

**Хижина. Утро**

Маргарита открывает глаза, видит рыбу у изголовья, резко вскакивает, откидывает шкуры, хватает рыбу, ест ее сырой, вместе с костями, рвет зубами. Оглядывается, видит одежду Дамьен на полу. Подходит, с недоумением поднимает одежду, смотрит. Выходит из дверей.

**У хижины. Утро**

Маргарита идет по следам на снегу, идет все быстрее и быстрее, ее охватывает тревожное предчувствие, она уже бежит, утопая в снегу. Вдруг останавливается. Обнаженная Дамьен сидит на снегу. Маргарита с криком бросается к ней. Прикасается к ней рукой. Тело одеревенело. На ресницах, на щеках лежат нетающие снежинки. Лицо Дамьен не по-земному красиво и отрешенно. Маргарита обнимает ее, пытаясь согреть, вернуть к жизни.

М а р г а р и т а. Что ты наделала!.. Вернись!.. Вернись!..

Гремит, разбиваясь о ледяные торосы, океан. Сосны гудят угрюмо. Снег поземкой мчится по лесу. Снег заметает каменный крест, заносит его.

**Остров. День**

Крест высится из талого сугроба. Талая вода стекает в гремящий бурный поток.

**Лес. День**

Лето. Маргарита собирает малину. Протягивает пригоршню ягод Белолобому. Олень захватывает ягоды губами.

**Хижина. Ночь**

Осень. За окном хлещет ливень, осыпаются листья с дерева. Маргарита спит, прижавшись к теплому боку оленя. Она рукой обнимает его за шею. Глаза оленя прикрыты. Лунный свет, пробившись сквозь облака, отражается на ожерелье, охватывающем его шею. Издали доносится брачный зов оленихи. Уши Белолобого вздрагивают, становятся торчком. Он открывает глаза, поворачивает голову, ноздри его трепещут. Брачный зов повторяется. Белолобый вскакивает, оттолкнув женщину, выскакивает за дверь, стукнув ее рогами, перемахивает через ограду.

**Остров. Ночь**

Маргарита выскакивает из хижины, бежит за оленем. Белолобый выбегает на луг и видит молодую олениху. Медленно подходит к ней, втягивая воздух ноздрями. Из-за дерева выбегает олень. Белолобый готовится к схватке. Маргарита добегает до поляны. Олени, задрав головы, трубят и сталкиваются в поединке. Стукаются рогами, кусают друг друга, бьют копытами. Самка наблюдает за поединком. Белолобый подходит к оленихе, обнюхивает ее, и они вместе уходят. Маргарита поднимает камень и со злостью бросает им вслед.

**Хижина. Утро**

Маргарита заходит в хижину. Берет кожаный мешок, снимает с крюка веревку.

**Остров. Утро**

Маргарита перебегает ручей, ступая с камня на камень, бежит по осеннему лесу. Белолобый и самка пасутся на полянке. Белолобый, подняв голову, смотрит на приближающуюся Маргариту. Самка тревожно отходит в сторону. Маргарита подходит, треплет Белолобого за шею, чешет за ухом, целует его во влажные губы, вместе с ним подбирается к оленихе и вдруг набрасывает той на голову кожаный мешок, быстро перевязывает мешок у основания веревкой. Ослепшая олениха вертится на месте, пытается освободиться. Маргарита тянет ее за веревку, уводя, подходит к обрыву и, резко дернув за веревку, сталкивает олениху вниз. Белолобый кричит от страха, убегает. Маргарита бежит за ним, ветки хлещут ее по лицу. Олень перепрыгивает через ручей. Маргарита — за ним. Они мчатся по лесу. Вдруг Маргарита с криком останавливается, закинув голову. Ее волосы зацепились за ветку.

**Лес. Вечер**

Маргарита жарит на углях костра тушу оленихи. Поодаль шумит океан, свистит в вышине деревьев ветер. В стороне, на траве лежит голова оленихи, взгляд ее застывших глаз устремлен на Маргариту.

**Остров. День**

Маргарита скользит по замерзшему гладкому льду ручья, выкатывается на широкую поверхность замерзшего разлива. Звенит камыш под ветром. Маргарита устанавливает лежащие на льду кегли, поднимает каменный шар, отходит, бросает. Шар сносит все кегли, кроме одной. Маргарита бредет вдоль ледяных торосов, у кромки прибоя.

М а р г а р и т а. Сколько замерзших слов вокруг...

Поднимает кусочек льда, дыханием согревает его в руках.

М а р г а р и т а. Растаивай скорей... Хочу услышать тебя... Ты чьи слова?.. Клода? Дамьен? Анри?.. Мои мне не нужны...

Льдинка тает, превращается в воду в пригоршне. Маргарита подносит ухо к пригоршне.

М а р г а р и т а. Проклятье!

В раздражении она выплескивает воду, подбирает другой кусок льда. Волны с крошевом льда бьются о ледяные торосы.

**Остров. Утро**

Весна. Распускаются листья на деревьях. Маргарита спит в незаконченной лодке Клода. Луч солнца падает ей на лицо, она просыпается, садится, сидит, почесывая голову. Пролетающая птица усаживается ей на плечо. Маргарита проводит по траве ладонью, слизывает с ладони влагу, потянувшись к кусту, срывает молодые побеги, жует листья. Маргарита сходит вниз к полосе отлива, собирает раковины, разбивает их о камни, жадно высасывает. Ее внимание привлекает синий лоскут, торчащий из песка. Она разгребает песок и извлекает полуистлевшую туфлю Дамьен. Садится на песок, натягивает ее на ногу. Напевая, прыгает на одной ноге, подбирая раковины, вскользь взглянув в океан, замирает. Стремительно взбирается на скалу и видит две шлюпки с людьми, гребущими к берегу. Маргарита стремительно убегает прочь.

**Хижина. Утро**

Она забегает в хижину. Торопливо вынимает из каменного шкафа ворох истлевшей одежды, роется в нем, поднимая пыль: то выхватит головной убор, то приложит к груди лиф, безуспешно пытаясь застегнуть его сзади, то пытается влезть в юбку, но материя расползается, юбка узка в талии, тесемки лифа рвутся. Тогда она обматывает грудь обрывком материи, надевает на бедра шкуру, хватает аркебузу и выходит.

**Остров. Утро**

Маргарита видит людей, которые машут ей руками, спешат к ней, высадившись из шлюпок. Маргарита поднимает аркебузу и стреляет по бегущим. Матросы пригибаются, перебежками подбегают к ней, обезоруживают. Обступают ее, смотрят на нее с недоумением. Взгляд Маргариты перебегает с лица на лицо, она боязливо притрагивается к людям. К ней подходит Франсуа де Гаспарен. Он поседел, постарел, но все еще крепок.

Ф р а н с у а. Вы Маргарита де Робервал... Рад вас видеть живой и невредимой... А где Дамьен де Сенанж? Ваша служанка?.. Я не вижу ее...

Маргарита. Ее нет.

Франсуа. Вы хотите сказать, что...

Маргарита. Ее нет. Ее уже не будет... Мой сын тоже умер... И мой муж...

Возникает жуткий вопль, нарастает. Матросы застывают в ужасе, повернув головы к пещере. Маргарита смотрит на них, начинает хохотать. Этот хохот наполняет их еще большим ужасом, и они бегут к шлюпкам. Франсуа подхватывает Маргариту на руки и спешит с ней к шлюпке. Маргарита хохочет. Они поспешно отплывают от берега, матросы крестятся. Вопль обрывается. Доносится лишь хохот Маргариты.

Франсуа. А зачем вы стреляли в нас, объясните?..

Маргарита. Чтобы убедиться, что вы не призраки... Несколько раз к острову причаливали лодки, люди спешили ко мне, махали руками. Когда я подходила к ним, они исчезали, таяли в воздухе... Звук выстрела уничтожал видения...

Франсуа. Я не мог приплыть раньше. Это судно я снарядил на свои деньги. Я не мог найти охотников плыть сюда.

Маргарита. Так это не Франциск прислал вас?

Франсуа. Франциск I умер. Сейчас на престоле его сын Генрих.

**Замок Дианы де Пуатье. Вечер**

Бал. Среди танцующих мы находим Маргариту де Робервал, она ничем не выделяется среди гостей бала, можно лишь отметить небольшую седину в волосах да более темный цвет лица, нежели у окружающих. Она танцует с молодым человеком, который что-то говорит ей, танцуя, не спуская с нее восхищенного взгляда. Маргарита иногда улыбается, отвечая. Над кущами деревьев с треском рассыпается фейерверк. Огни фейерверка вырывают из темноты гостей, гуляющих в парке. Маргарита тянет молодого человека за собой в парк, его зовут Антуан. Что-то темное привлекает ее внимание, когда они проходят мимо деревьев. Она замирает, потрясенная увиденным, всматривается в темноту, ожидая следующей вспышки фейерверка. Вспыхивают огни салюта, и Маргарита видит то, что ей показалось, померещилось — скульптура полуобнаженной женщины, которая рукой обнимает шею оленя. Темнота поглощает скульптуру и застывшую перед ней Маргариту, она потрясена.

Маргарита. Что это?..

Из темноты возникает лицо Дианы де Пуатье, она приближается, услышав вопрос Маргариты.

Диана. Как? Разве вы не знаете?.. Ах, конечно, вас же не было с нами... Огня!

Возникают слуги с факелами. Диана подводит Маргариту к скульптуре.

Диана. Это нимфа Фонтенбло работы флорентийца Бенвенуто Челлини. Он сделал ее по заказу Франциска I вместе с фигурами вон тех двух Побед для Фонтенбло. После смерти Франциска наш новый король подарил их мне... Прекрасно, не правда ли?

Маргарита, не отрывая взгляда от скульптуры, молча кивает.

Диана. Это нимфа Фонтенбло. А олень — символ королевской власти.

Диана и слуги уходят, Маргарита продолжает стоять у скульптуры. Дрожащие огни фейерверка отражаются в бронзе, делают ее подвижной, как бы живой. Антуан приближается к Маргарите.

Антуан. Я надеюсь получить от вас положительный ответ сегодня же...

Маргарита оборачивается, отрешенно на него смотрит и убегает в темноту, смешавшись с гуляющими гостями. Она тщетно пытается найти уединение. Повсюду к ней тянутся всевозможные лица, кто-то пытается обнять в темноте. Она вырывается. Ее сотрясают рыдания, слезы бегут по ее лицу, из груди вырывается сдавленный стон.

Маргарита. Анри... Клод... Дамьен... О!..

**Шато Дианы де Пуатье. Утро**

Король Генрих II играет в мяч с Дианой де Пуатье. Она привлекательна, оживленна, весела. Генрих, как обычно, меланхоличен, выглядит сонным. Гости и придворные следят за игрой, в которой верх берет Диана. Подходит Маргарита, наблюдает за игрой. К ней, заметив ее, пробирается Антуан, приближается к ней вплотную, не сводя с Маргариты глаз.

Антуан. Куда вы вчера так неожиданно исчезли... Я не могу не видеть вас... Я не могу не видеть тебя... Я не расстанусь с тобой!..

Маргарита оборачивается, столкнувшись со страстным взглядом Антуана.

Маргарита. Ну что же ты умолк? Продолжай...

Антуан. Я не могу жить без тебя ни одного дня!.. Ничто не может нам помешать быть вместе!..

Маргарита с загадочной улыбкой следит за игрой, продолжая слушать молодого человека.

## Жаклин Сталлоне

# Власть звезд

### Отрывки из книги по астрологии

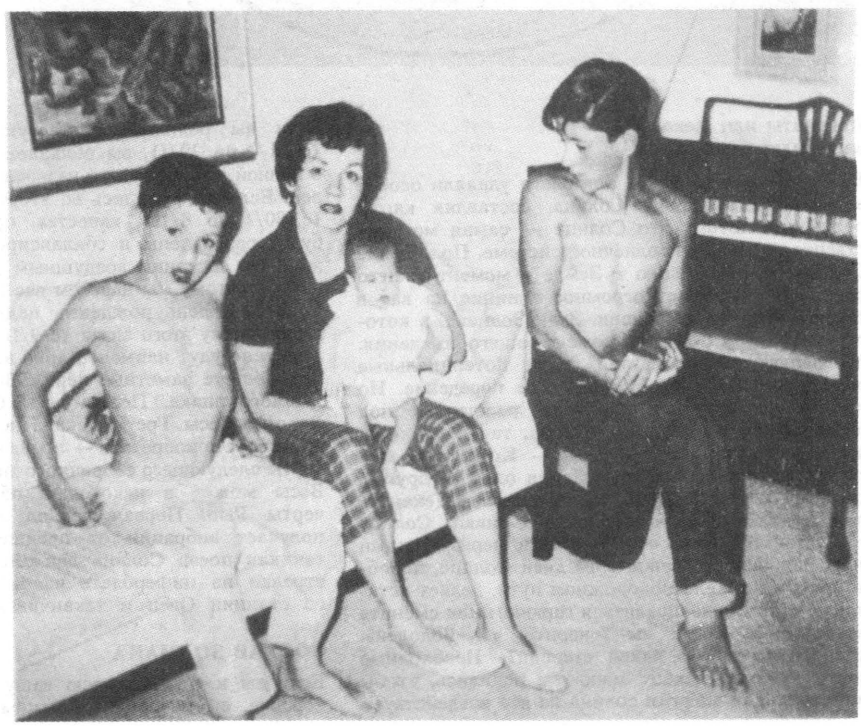
*Жаклин Сталлоне, мать знаменитого Сильвестра Сталлоне, подарила мне свою книгу «Власть звезд» с надписью: «Прочитай эту книгу, и ты узнаешь темные тайны своих друзей».*

*Жаклин занимается астрологией много лет. Она составила карты рождения президентам, миллиардерам, поэтам, киноактерам. Среди ее друзей и клиентов Ричард Никсон и Рональд Рейган, Фил Донахью, Клинт Иствуд, Грегори Пек, Ширли Маклейн, Бетт Девис, Тони Кертис, Хулио Иглесиас, Аристотель Онасис и многие другие сильные мира сего. Жаклин имеет репутацию женщины своенравной, за словом в карман не лезет, но относится к себе и к окружающим ее людям с большим чувством юмора. Наверное, потому, что благодаря астрологии она знает темные и светлые тайны людей.*

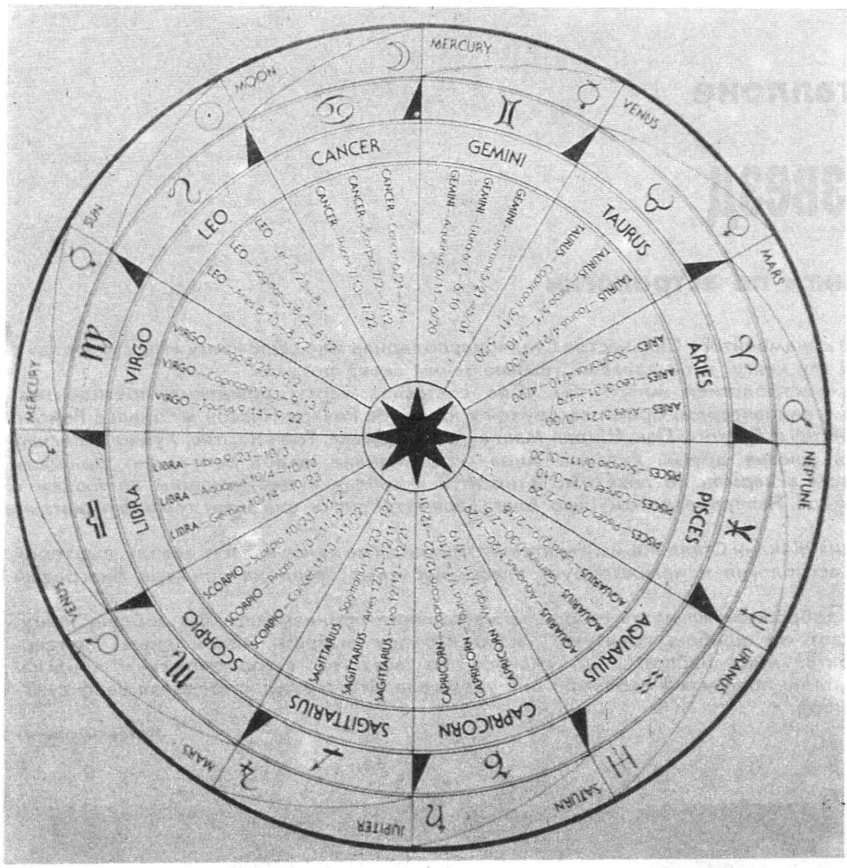
*С любезного согласия Жаклин Сталлоне мы печатаем отрывки из ее книги «Власть звезд», в которой она дает мини-курс астрологии и иллюстрирует власть небесных звезд на примере биографий звезд земных.*

*Юмор, оптимизм, доброжелательность, хорошее настроение пронизывают эту добрую книгу. Жаклин предостерегает от ошибок, советует, какую карьеру выбрать, какой диеты придерживаться, кого любить, кого избегать, но главное во всех ее астрологических предсказаниях — помочь читателю поверить в себя, ибо она убеждена, что звезды, определяя нашу судьбу, оставляют нам выбор.*

*Раиса Фомина*



*Жаклин Сталлоне со своими детьми*




### Деканаты или Декады — ваш билет к успеху

В течение многих веков астрологи уделяли особое внимание положению Солнца, составляя карты рождения, потому что Солнце — самая могущественная планета в солнечной системе. Положение Солнца по отношению к Земле в момент вашего рождения оказывает огромное влияние на вас в течение всей вашей жизни. Знак Зодиака, в котором находится Солнце в момент вашего рождения, определяет ваш характер, ваши потенциальные возможности и способности, ваше поведение. Но почему же, спросите вы, люди, рожденные под одним и тем же знаком Зодиака, так не похожи друг на друга? Например, я — Козерог и моя сестра Козерог, а мы отличаемся одна от другой, как день от ночи. Ответ надо искать в Деканате или Декаде каждого солнечного знака. Солнцу требуется 30 дней, чтобы пройти через каждый знак Зодиака. Но каждые 10 дней Солнце, подобно поезду на железнодорожном пути, делает остановку, чтобы подзаправиться горючим или сменить пассажиров. Когда вы говорите: «Я Водолей», я спрашиваю: «До какой степени?» Необходимо знать, в какую декаду знака вы родились, чтобы понять, какая энергия солнца на вас воздействует.

Если вы родились в первую декаду Водолея (с 21/I по 29/I), вы обладаете чертами Водолея в полной мере и будете называться Водолей-Водолей. Если вы родились во вторую декаду Водолея (с 30/I по 8/II), качества, присущие Водолею, будут разбавлены и сбалансированы вашим ближайшим соседним воздушным знаком — Близнецами, поэтому мы назовем вас Водолей-Близнецы. Если ваш день рождения падает на последнюю десятидневку этого знака (с 9/II по 18/II), качества Водолея будут наименее ярко выраженными, и вы приобретете заметные черты Весов, третьего воздушного знака. Поэтому вы будете называться Водолей-Весы. Третья декада каждого знака к тому же может приобретать — правда, приглушенные — черты следующего солнечного знака. Так, Водолей-Весы может в некоторых областях проявлять черты Рыб. Первая декада знака никогда не получает вибрации от предшествующего знака, так как поезд Солнца движется против часовой стрелки на циферблате часов Зодиака, начиная со станции Овен и заканчивая станцией Рыбы.

### СОСТАВ ЗОДИАКА

Если вы не провели всю вашу жизнь в обувной коробке, вы наверняка должны знать, что суще-

ствует 12 знаков Зодиака, столько же, сколько месяцев в году. Каждым знаком управляет планета. Я ограничиваюсь 9 планетами, которые известны уже много веков. Новые планеты и их влияние важно учитывать, составляя карты для определенных поступков и действий. Но я редко использую их для составления карт рождения.

Планета, которая совпадает с вашим знаком, определяет сферу, в которой вы можете достигнуть самых высоких результатов.

| Солнечный знак | Планета | Указание |
|---|---|---|
| Овен | Марс | Стимулы и мотивация |
| Телец | Венера | Использование таланта и любви |
| Близнецы | Меркурий | Общение |
| Рак | Луна | Эмоции и настроение |
| Лев | Солнце | Жизненная сила |
| Дева | Меркурий | Аналитическое мышление |
| Весы | Венера | Творчество и нравственность |
| Скорпион | Марс | Обуздание желаний |
| Стрелец | Юпитер | Желание бросать вызов и возможности |
| Козерог | Сатурн | Дисциплина и достижения |
| Водолей | Уран | Трансформация |
| Рыбы | Нептун | Мечты, иллюзии, карма |

Ну что еще вам надо знать для начала? Ваш знак относится к одному из 4 элементов, представляющих Землю, Огонь, Воздух и Воду. По Карлу Юнгу, одному из самых убедительных авторов астрологии:

Землю представляет Чувство,
Огонь представляет Эмоции,
Воздух представляет Интеллект,
Вода представляет Интуицию,

то есть 4 элемента соответствует 4 частям человеческой психики.

Огненные знаки: Овен, Лев, Стрелец. Земные знаки: Телец, Дева, Козерог. Воздушные знаки: Близнецы, Весы, Водолей. Водные знаки: Рак, Скорпион, Рыбы. У каждой планеты, говорят, есть светлая и темная стороны. Не знаю, так ли это на самом деле, но из своего жизненного опыта я знаю, что в отношении людей — истина. Но помните, что у нас всегда есть выбор. Астрология никак не ограничивает ваши возможности развить все лучшее, что в вас заложено. Астрология указывает вам путь, но вы должны совершить путешествие сами. Она может быть вашей совестью, предупреждая вас о путях, на которых может произойти обрыв вашей «светлой» энергии.

Я расскажу вам в этой книге о знаменитых людях. Некоторые из них стали легендами, достигнув подлинной «Власти звезд». Они будут жить долго после того, как покинули наш мир. Другие, ярко сверкнув, исчезли с небосклона навсегда. Я покажу вам на примере некоторых зна-

*Жаклин и Сильвестр Сталлоне*

менитостей, как люди иногда не раскрывают свой светлый потенциал и выбирают путь следования темной природе своего знака, ограничивая свои возможности и достижения. Иногда я не откажу себе в удовольствии посплетничать о них и о вас. Не забывайте, что я Стрелец-Стрелец первой Декады моего знака, который называют еще Сплетник и Болтун. Мы, Стрельцы, известны тем, что не умеем хранить секреты. Поэтому виновата не я, а Юпитер, управляющий моим Деканатом.

**Козерог (22/12—19/1)**

Нелегкая у меня задача, но кто-то должен взять на себя грязную работу объяснить взбирающимся на вершину ребятам, почему никто на этом свете не упускает возможность сказать о вас плохое слово. Ведь вы не придираетесь к другим, как пуристы-Девы, не указываете всему миру, как надо жить, как это делают генералы-Овны. Львы, с их вечным желанием делать все напоказ, совершенно чужды вам. Возможно, вы можете понять, почему люди сплетничают о легкомысленных Близнецах, но вы никак в толк не возьмете, почему Козероги всегда становятся мишенью всех астрологических насмешек.

Да потому, что вы невыносимо серьезны. Сатурн, ваша планета, известный дисциплинарной строгостью, постоянно стоит у вас над душой. Вас наверняка преследует внутренний голос, напоминающий вам, что вы не закончили домашнее задание или не отдали долг. Вас грызет беспокойство, что вы не добились достаточно высокого положения? Или вы волнуетесь, что недостаточно быстро поднимаетесь на вершину горы? Вы, возможно, страдаете от хронического страха, что у вас ослабеет рука в прямом и переносном смысле. А ведь мы еще и не начали говорить о вашей отрицательной стороне! Пока еще только шутим.

Земной знак Козерога заставляет вас добиваться вершин успеха, иначе вы чувствуете, что прожили бесполезную жизнь. Деньги, карьера, признание, физическое здоровье, интимная близость — все эти сферы представляют для вас огромную важность. Большинство из вас считает себя жертвами несправедливости в этом мире и поэтому работают упорно и упрямо, чтобы достичь высот во всех областях. Отдаете ли вы себе отчет в этом или нет, но вы всегда добиваетесь своего. Вы будете карабкаться до самой вершины горы, маленький, кожа да кости, серьезный Козерог, пока мы все, такие ловкие, будем барахтаться у подножья, удивляясь, как это вам, одному из всех знаков Зодиака, удалось одолеть такой трудный маршрут. Наверное, потому, что вы умеете учиться на своих ошибках, и надсмотрщик Сатурн в конце концов награждает вас победой за все ваши страдания.

И если эта картина кажется нереалистичной кому-то из Козерогов, не обольщайтесь. Вы можете ловко прикрывать вечное стремление к успеху тонким чувством юмора. Вы можете заявлять, что вы выше того, чтобы ежедневно считать копейки, или отрицать, что вы живете в постоянном страхе перед внезапной катастрофой. К сожалению, мне придется сообщить вам, что планеты наградили вас комплексом неполноценности самого устойчивого свойства. Но прежде чем вы начнете причитать по поводу рока, предопределяемого Сатурном, вспомните, что это вы смотрите на всех остальных вниз с вершины горы. Вы переживете и обставите всех нас вместе взятых. Возможно, вам сейчас не до смеха, но вы всегда смеетесь последним.

*Ричард Никсон*

*Ричард М. Никсон — 9 января (2-я декада) Козерог-Телец*

Неспроста его называют «хитрый Дик». Его политическая карьера дает нам основание считать его гением только лишь за то, что он смог получить поддержку самых влиятельных сил в стране... На первый взгляд он выглядит тигром, но на самом деле он эмоционально робкий и мягкий человек. Бедный малыш! Он бы, наверное, предпочел повеселиться в кругу друзей, чем попасть задницей на сковородку благодаря скандалу, подобных которому эта страна еще не видывала.

Вы спросите: если он такой пай-мальчик, зачем он так жаждал власти? Частично это объясняется его знаком — Козерог-Телец (2-я декада Козерога). Люди, рожденные под этим знаком, подвержены параноийе. Как только он взобрался на гору Белого Дома, он влюбился в вид, открывающийся с вершины, и стал бояться, что коварные противники будут стараться столкнуть его вниз. На протяжении всего пути он знал, как сделать так, чтобы другие доверяли ему и его консервативным суждениям. Но он не умел доверять другим. Самое интересное это то, что единственный коварный противник, который его доконал, это он сам.

Я не стала бы недооценивать силу этой декады Козерога. Даже учитывая глубину воды под мостом, я должна сказать, что волшебство планет, которое влияет на Козерога, может помочь бывшему президенту Никсону вернуть себе прежнее положение в каком-то смысле. Мы пока еще не все услышали от этого старого Козерога!

*Аристотель Онасис — 15 января (3-я Декада) Козерог-Дева*

Ари, которого все мы помним как приятного, обладающего чувством собственного достоинства миллионера-судовладельца, настолько искусно скрывал свое душевное смятение, что мало кто из нас догадывался о том, что нервы его были натянуты, как струна. По крайней мере, так говорит его натальная карта. Во всем, что касается дел, денег, женитьбы, этот располагающий к себе греческий Козерог получил такое астрологическое наследство, о котором только можно мечтать. Он в буквальном смысле не мог сделать неверного шага и ни разу его не сделал.

Но во влиятельном двенадцатом доме одиночества существует духовное беспокойство, которое может объяснить, почему, в конце концов, он удалился на остров подальше от посторонних глаз. Насколько я могу судить, Джекки преуспела в своем намерении утешить Ари тогда, когда ему было особенно одиноко. Ведь мы, кажется, все знаем, что она в нем нашла, не так ли? Наверняка ее чувства романтическими не назовешь, мягко говоря. И все же несмотря на то, что они явно друг другу не подходили, госпожа оказалась под сильным влиянием Козерога-Девы, знака Онасиса. Сегодня она ведет крайне скрытную уединенную жизнь, что так не похоже на нее, привыкшую благодаря своему знаку Льва всегда быть в центре внимания. Я могу предположить, что после астрологически идеального брака с Джоном Кеннеди Аристотель Онасис научил ее стоять обеими ногами на земле, и это пошло ей на пользу, она стала лучше. Она, в свою очередь, возможно, была ему большим утешением и приносила большую радость.

Аристотель Онасис страдал от печени и одиночества, от которых не могли избавить его ни деньги, ни веселая хорошенькая жена. И это напоминание всем нам, искателям власти звезд, о старой греческой пословице, что ничего с собой на тот свет не унесешь.

*Продолжение следует*

*Перевод с английского Раисы Фоминой*

## Советские фильмы

**«Ау, ограбление поезда»**, 13 ч. Продолжительность фильма 2 часа 02 мин.
ТПО «Пульс». 1991.
Авторы сценария В. Иванов, Х. Файзиев. Режиссер Х. Файзиев. Оператор В. Климов. Художник А. Шибаев. Композитор Э. Салихов. Звукооператор Е. Федоров.
Роли исполняют: Л. Дуров, Л. Кулагин, Н. Туляходжаев, Б. Химичев, Барбара Брыльска, А. Джигарханян, У. Алиходжаев, С. Юрский, Е. Гаршина, Б. Закиров и другие.

**«Битва трех королей»**, 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 6 ч. Продолжительность 1-й серии — 1 час 13 мин., 2-й серии — 1 час 06 мин.
«Узбекфильм» (СССР) — Кинематографический центр (Марокко) — «Ариест» ТВ-2 (Испания) — «Эллепи-филмз» (Италия), ВО «Совэкспортфильм». 1990.
Автор сценария Сухейль Бен Барка. Режиссеры Сухейль Бен Барка, У. Назаров. Оператор Джироламо Лароза. Художники Олио Микели, Б. Назаров. Композиторы А. Эргашев, В. Мартынов. Звукооператор Э. Каюмов.
Роли исполняют: Массимо Гини, Клаудиа Кардинале, Уго Тоньяцци, Ф. Муминова, Ш. Иргашев, Х. Гадоев, Ф. Мюррей Абрахам, Харви Кейтель, Анхела Молина, Хоакин Инохосе, Фернандо Рей, Мухамед Мифта, Абдуразан Хакам, Суад Амиду, С. Бондарчук, А. Подошьян, В. Бутов, А. Филозов, М. Абзалов, Я. Ахмедов, Х. Джунди, И. Дмитриев, В. Сотникова и другие.

**«Бу нима бу, или Хара-Кири против Кинг-Конга»**, 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 12 мин.
МП «Телетрон» Союза кинематографистов Узбекистана. 1990.
Автор сценария и режиссер Н. Махмудов. Операторы К. Каримов, Н. Гулямов. Композитор Д. Гаипов. Звукооператор Е. Югай.
Роли исполняют: Д. Гаипов, Ф. Рахимов, А. Асамов, А. Турсунов, М. Гончарова, Э. Пак, Л. Широкова, А. Хикматов, С. Норбаева и другие.

**«Восточный коридор, или Рэкет по...»**, 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 6 ч. Продолжительность 1-й серии — 1 час 12 мин., 2-й серии — 1 час 01 мин.
Коммерческое киновидеообъединение «Оркен-фильм» — ТПО «Катарсис» при участии киностудии «Ялта-фильм». 1990.
Автор сценария В. Дегтярев. Режиссер Б. Омаров. Оператор Б. Бактыбеков. Художник Т. Филатова. Композитор А. Зацепин. Звукооператор А. Влазнев.
Роли исполняют: Р. Уразаев, А. Чокубаев, М. Алимова, Б. Омаров, В. Нигматуллина, Д. Ахимов, И. Класс, В. Васильев, М. Бахтыгереев, В. Епископосян, С. Ашимов, Н. Сморчков и другие.

**«В русском стиле»**, 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 20 мин.
ТО «Пари». 1991.
Авторы сценария Ю. Перов, В. Алеников. Режиссеры А. Просянов, А. Бойко. Оператор Ю. Любшин. Художник В. Фомин. Композитор И. Кантюков. Звукооператор А. Подлесная.
Роли исполняют: Л. Вайкуле, М. Ламперт, Д. Щербаков, С. Приселков, А. Волкова, Оля Лымарь, А. Москвичев, Н. Позднякова, В. Захарьев, Д. Чубаров, Е. Хмелев, А. Казимиров, А. Жолудь, Г. Бескопыльный и другие.

**«Высший класс»**, 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 42 мин.
«Антарес-фильм», Издат-банк. 1991.
Авторы сценария М. Мельниченко, С. Гурзо. Режиссер М. Мельниченко. Оператор А. Крашенинников. Композитор А. Мельников. Звукооператор С. Кель.
Роли исполняют: И. Алферова, К. Алферова, В. Шиловский, Е. Герасимов, В. Невинный, А. Ромашин, Франс Вебер, Н. Харахорина, И. Жалыбина, А. Плоткина, А. Лемешенко, А. Морозов, А. Неменьший и другие.

**«Говорящая обезьяна»**, 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 24 мин.
Студия «Феникс-фильм» при участии ГТПО «Мосфильм». 1991.
Автор сценария и режиссер Г. Овчаренко. Оператор В. Симаков. Художник В. Савостьянов. Композитор Э. Богушевский. Звукооператор С. Биц.
Роли исполняют: А. Джигарханян, Б. Новиков, В. Золотухин, В. Ильичев, М. Кокшенов, Л. Нильская, Т. Догилева, Е. Старостина, Н. Крачковская, А. Леньков, Б. Цуладзе, В. Грамматиков, Ю. Медведев, Р. Филиппов, А. Пятков и другие.

**«Джокер»**, 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 30 мин. Киностудия «Флора». 1991.
Авторы сценария Ю. Кузьменко, Ю. Пустовой. Режиссер Ю. Кузьменко. Оператор В. Зверев. Композитор А. Дергачев. Звукооператор В. Богдановский.
Роли исполняют: В. Сторожик, В. Молоков, А. Болтнев, Т. Агафонова и другие.

**«Дина»**, 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 27 мин. Киностудия «Кинком», 1990.
Автор сценария и режиссер Ф. Петрухин. Оператор В. Семин. Художник В. Рогов. Композитор А. Шнитке. Звукооператоры Л. Беневольская, О. Ильина.
Роли исполняют: Т. Скороходова, И. Смоктуновский, М. Булгакова, О. Харитонов, Я. Лисовская, А. Ливанов, И. Волков, В. Березуцкая, Д. Фекленко, В. Филиппов, В. Борисов, С. Тома, А. Толубеев, О. Заболоцкий, И. Бодровцев, Н. Михеев, Л. Тимцуник, М. Смоктуновская.

**«Идентификация желаний»** (по мотивам рассказа Абельярдо Кстильо «Мать Эрнесто»), 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 02 мин.
ТПО «Катарсис», ТО «Дебют», «Таджикфильм». 1991.
Автор сценария А. Валиев. Ре-

жиссер Э. Крыжановская. Оператор А. Мякота. Художник М. Собир. Композитор А. Бакаев. Звукооператор С. Кудратова.
Роли исполняют: Ш. Хабибов, Л. Сабиров, Д. Дададжанов, С. Хамидов, Р. Хайдарова, Х. Абдураззаков, Р. Хусейнов, М. Лемши и другие.

**«Изыди!..»** (в фильме использованы мотивы произведений И. Бабеля, А. Куприна, Шолом-Алейхема), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 29 мин.
Ассоциация «Невская перспектива» и Азманбанк при участии киностудии «Ленфильм». 1991.
Авторы сценария О. Данилов, Д. Астрахан. Режиссер Д. Астрахан. Оператор Ю. Воронцов. Художники С. Коковкин, М. Петрова. Композитор А. Пантыкин. Звукооператор А. Сысолятин.
Роли исполняют: О. Мегвинетухуцеси, Т. Схиртладзе, Е. Анисимова, В. Кабалин, А. Лыков, В. Букин, В. Михайлов и другие.

**«Ловушка»**, 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 42 мин.
«Азербайджанфильм», ТПО «Интердет». 1990.
Автор сценария Н. Исмайлова. Режиссер Р. Исмайлов. Оператор Р. Кулиев. Художник А. Гаджиев. Композитор Р. Касумова. Звукооператор А. Асадов.
Роли исполняют: В. Мадатов, Т. Кулиева, Г. Мамедов, М. Маниев, С. Багир-заде, Р. Балаев, Т. Ахмерова, Ш. Шамси-заде, Л. Бедирбейли, Н. Гусейнова, Ф. Атакишиев и другие.

**«Лох — победитель воды»** (по мотивам эпоса «Шии»), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 31 мин.
Киностудия «Троицкий мост» киноассоциации «Ленфильм». 1991.
Автор сценария и режиссер А. Тигай. Оператор Ю. Векслер. Художник М. Суздалов. Композитор С. Курехин. Звукооператор А. Гасан-заде.
Роли исполняют: С. Курехин, Л. Бородина, В. Еремин, О. Косавненко, А. Глазун, А. Пономарев, В. Жиляев, А. Красько, Г. Воробьев, М. Капнист, И. Яковлев, О. Федорова, В. Трегубович, Т. Захарова.

**«Отель «Эдем»**, 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 42 мин.
ТО «Скифы» и Сибирский филиал московского Инкомбанка СССР. 1991.
Авторы сценария А. Галиев, В. Любомудров. Режиссер В. Любомудров. Оператор Н. Васильков. Художники А. Бессолицин, Т. Хотиненко. Композитор А. Харютченко. Звукооператор Л. Букаева.
Роли исполняют: Л. Марков, Т. Догилева, А. Панкратов-Черный, О. Толстецкая, Е. Урманчеева, М. Шубина, И. Гордина, Р. Громадский, О. Штефанко, Б. Романов, В. Сичкарь, Н. Романов, В. Борцов, А. Бурыкин, А. Мохов, В. Сергеев.

**«По закону джунглей»**, 14 ч. Продолжительность фильма 2 часа 25 мин.
«Шарк-фильм», «Паритет» (СССР) — «Иглфилмз» (Индия). 1991
Авторы сценария Н. Рожков, У. Умарбеков, Л. Файзиев, Винай Шукла. Режиссеры Л. Файзиев, Умеш Мехра. Операторы Л. Травицкий, Шейх Папу. Художники Б. Назаров, Бабурао Поддар. Композиторы В. Милов, Анну Малик. Звукооператор С. Кудратова.
Роли исполняют: Митхун Чакраборти, И. Кушнарева, М. Исмайлов, Нассируддин Шах, Варша Усгаонкар, М. Раджабов, Гульшан Гровер, Амриш Пури, А. Асомов, А. Мумтаз, Б. Ихтияров, Н. Ташкенбаева, Х. Шарипов и другие.

**«Пропавший путь»** (фантазия на темы произведений А. Мялка), 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 15 мин.
«Таллинфильм». 1991.
Автор сценария и режиссер Я. Колберг. Оператор Р. Котов. Художник Э. Ыунапуу. Композитор К. Синк. Звукооператор М. Яска.
Роли исполняют: Т. Койдла, А. Андер, Д. Кокла, Р. Лоо, Х. Аннаст, Э. Риммельд, К. Тамм, А. Роо, Х. Калью-яров, Л. Ульфсак, Л. Комиссарова, В. Кяро.

**«Рок-н-ролл для принцесс»**, 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 8 ч. Продолжительность 1-й серии — 1 час 11 мин., 2-й серии — 1 час 20 мин.
Одесская киностудия, СП «Примодесса-фильм», «Укрвидеофильм». 1990.
Автор сценария Р. Погодин. Режиссер Р. Василевский. Оператор С. Стасенко. Художники М. Бесчастнов, В. Ефимов. Композитор Д. Тухманов. Звукооператор А. Пиров.
Роли исполняют: Г. Байкштите, В. Ивченко, А. Анкундинов, В. Павлов. С. Немоляева, А. Пашутин, М. Дементьев, С. Воронина, Е. Фатьянова, С. Свирко, В. Касьянова, А. Демьяненко, В. Гостев, Ф. Переверзев и другие.

**«Сафари-6»**, 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 22 мин.
Экспериментальный кинофилиал МЦИТ. 1990.
Автор сценария и режиссер А. Аболс. Оператор Е. Гребнев. Художник В. Бабушкин. Композитор Ю. Хазин. Звукооператор С. Сашнин.
Роли исполняют: В. Шустов, В. Авилов, В. Царегородцев, В. Сизоненко, Н. Леденцова, О. Митяев, В. Соловьев, Е. Гребнев, А. Свицов, А. Брыксин, А. Таранжин, О. Комаров, О. Ледшин, В. Таранта, А. Дымшаков, В. Логинов, В. Шевелев, А. Мурашов и другие.

**«Тихий Джон»**, 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 52 мин.
«Артур и Джеральд Фильм». 1991.
Автор сценария и режиссер А. Улявичюс. Оператор А. Славинскас. Художник Д. Гудайтите. Композитор М. Сураучюс. Звукооператор Ю. Туйта.
Роли исполняют: Р. Вайдотас, А. Яцунскас, Е. Банюлите, Э. Пранайтис, Н. Булотайте, К. Щербавичюс.

## Зарубежные фильмы

**«Балканский шпион»**, 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 37 мин.
«Унион фильм» (Югославия). 1984.
Автор сценария Душан Ковачевич. Режиссеры Душан Ковачевич, Божидар Николич. Оператор Божидар Николич. Художник Миленко Еремич. Композитор Воислав Костич.
Роли исполняют: Данило Бата

Стойкович, Бора Тодорович, Мира Баняц, Звонко Лепетич, Бранка Петрич, Соня Савич, Миливой Мича Томич, Предраг Лакович, Бата Живоинович и другие.

**«Восемь процентов любви»**, 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 21 мин.

«Бояна» (Болгария). 1989. Автор сценария Владимир Манолов. Режиссер Владимир Краев. Оператор Андрей Чертов. Художник Борис Нешев. Композитор Стефан Илиев. Роли исполняют: Иван Иванов, Стефка Илиева, Георгий Кадурин, Кирил Варийский, Румен Иванов, Калин Арсов, Николай Рударов, Петр Слабаков, Румена Трифонова, Цветан Ватев и другие.

**«Выбор оружия»**, 14 ч. Продолжительность фильма 2 часа 16 мин.

«Сара Фильм», «Парафранс», «Антенн-2», РМС (Франция). 1981.

Авторы сценария Мишель Грисолья, Ален Корно. Режиссер Ален Корно. Оператор Пьер Уильям Гленн. Художник Жан-Пьер Кохо-Свелко. Композитор Филипп Сард.

Роли исполняют: Ив Монтан, Жерар Депардье, Катрин Денев, Жерар Ланвен, Мишель Галабрю.

**«Высоконравственная ночь»**, 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 40 мин.

«Диалог» (Венгрия). 1977. Авторы сценария Петер Бачо, Иштван Эркень. Режиссер Карой Макк. Оператор Янош Тот. Художник Тамаш Вайер. Роли исполняют: Маргит Макаи, Ирен Пшота, Карла Романелли, Дьёрдь Тарьян, Дьёрдь Черхалми и другие.

**«Любовь в Багдаде»**, 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 43 мин.

Государственная компания по кинематографии и театру (Ирак).

Авторы сценария Абд Аль-Хави Ар-Рави, Салим Аль-Басри. Режиссер Абд Аль-Хави Ар-Рави. Оператор Хатем Хусейн. Композитор Абд Аль-Амир Ас-Сарраф.

Роли исполняют: Касем Аль-Малляк, Расем Аль-Джумейли, Фатима Ар-Рабин, Икбаль Наим, Хатем Сальман, Сана Абдуррахман, Нахля Дахель и другие.

**«Огненная корона»**, 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 30 мин.

«Бухарест» (Румыния).

Автор сценария Франчиск Мунтяну. Режиссер Серджиу Николаеску. Оператор Ион Добре. Художник Штефан Антонеску. Композитор Адриан Энеску.

Роли исполняют: Серджиу Николаеску, Джордже Александру, Владимир Гэитан, Вирджил Флонда, Штефан Велничуг, Ион Рициу и другие.

**«Охотники в прериях Мексики»** (по мотивам романа Карла Мая), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 7 ч. Продолжительность 1-й серии — 1 час 24 мин., 2-й серии — 1 час 12 мин.

Телевидение ГДР. 1989.

Автор сценария и режиссер Ганс Кнётч. Оператор Хорст Хардт. Художник Клаус Винтер. Композитор Карл-Эрнест Зассе.

Роли исполняют: Кольо Дончев, Гойко Митич, Андреас Шмидт-Шаллер, Джоко Росич, Леон Немчик, Анамари Хиузелева, Ренета Дралчева, Хельмут Шельхардт, Хорст Шульце, Ганс Кнётч, Ульрике Май и другие.

**«Право на жизнь»**, 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 29 мин.

Студия художественных фильмов имени 8 февраля (КНДР). Автор сценария Пак Гук Кхе. Режиссер Кан Чжун Мо. Оператор Рим Чон Сик. Художники Ким Ир Рен, Син Тхе Ген. Композитор Хан Си Чжун.

Роли исполняют: Гвак Мон Со, О Ми Ран, Ре Ен Гу, Гон Ен Рер, Ли Ен Нам и другие.

**«Человек из мрамора»**, 17 ч. Продолжительность фильма 2 часа 42 мин.

Производство творческого объединения «Икс» (Польша), 1976.

Автор сценария Александр Сцибор-Рыльский. Режиссер Анджей Вайда. Оператор Эдвард Клосиньский. Художник Аллан Старский. Композитор Анджей Кожиньский.

Роли исполняют: Ежи Радзивилович, Кристина Янда, Михал Тарковский, Петр Чесляк, Веслав Вуйцик, Кристина Захватович, Тадеуш Ломницкий и другие.

**«Чандни»**, 18 ч. Продолжительность фильма 2 часа 58 мин.

Производство «Радж филмз» (Индия).

Авторы сценария Калма Чандра, Умеш Калбагх, Арон Каул. Режиссер Яш Чопра. Оператор Манмохан Сингх. Художник Судхенду Рой. Композитор Шив Хори.

Роли исполняют: Шридеви, Винод Кханна, Риши Капур, Вахида Реман, Сушма Сетх, Ачла Сачдев, Бина, Манохар Сингх, Рену Арья.

Пьер Паоло Пазолини

Индекс 70402

# ИСКУССТВО КИНО

Цена 2 р 50

**В 1992 году «Искусство кино» публикует:**

**В РАЗДЕЛЕ «ИК». «ИЗБРАННАЯ ПРОЗА»:**
**ВЛАДИМИР МУСИН-ПУШКИН** (отец Илариона, чьи письма печатаются в этом номере). Книга о счастье.
**ВЛАДИМИР СОРОКИН.** Очередь.
**ПОДЛИННАЯ ИСТОРИЯ ЖИЗНИ** одной из самых загадочных советских кинозвезд 30—40-х годов, рассказанная ею самой.
**АЛЕКСАНДР ПЯТИГОРСКИЙ.** Философия одного переулка.
**ИНГМАР БЕРГМАН.** Образы (главы из новой книги).
**ИВ МОНТАН.** Видишь, я не забыл.
**ШИРЛИ МАКЛЕЙН.** Танец в луче света.

**В РАЗДЕЛЕ «ФИЛЬМ В ЖУРНАЛЕ»:**
**ПЬЕР ПАОЛО ПАЗОЛИНИ.** Теорема (продолжение).
**ЛУИС БУНЮЭЛЬ.** Дневная красавица.
**Р.-В. ФАСБИНДЕР.** Горькие слезы Петры фон Кант.
**СТИВЕН СОДЕРБЕРГ.** Секс, ложь и видео.

**В РАЗДЕЛЕ «СЦЕНАРИИ»:**
**П. ТОДОРОВСКИЙ.** Анкор! Еще анкор!
**П. ФИНН, С. АРАНОВИЧ.** Большой концерт народов.

**В РАЗДЕЛЕ «СЮЖЕТЫ И ФАКТЫ»:**
**ЮРИЙ ИДАШКИН.** Документальное повествование о судьбе следователя по делу В. И. Ульянова (Ленина).
**ВИКТОР ВОРОШИЛЬСКИЙ.** Венгерский дневник. (Осень. 1956)

**В РАЗДЕЛЕ «ПРЕМЬЕРА «ИК»:**
Размышления, мнения, споры о новых фильмах **М. ХУЦИЕВА, Э. РЯЗАНОВА, Н. МИХАЛКОВА, В. БОРТКО, М. КАЦА, А. АМИРКУЛОВА, Б. ХУДОЙНАЗАРОВА.**

**В РАЗДЕЛЕ «ПЕРСОНАЛИИ»:**
**МЭРИЛИН МОНРО:** версии жизни и смерти самой загадочной «звезды» Голливуда.

**В РАЗДЕЛЕ «ОКОЛИЧНОСТИ»:**
**ЖАКЛИН СТАЛЛОНЕ.** «Звезды» мирового кинематографа в свете астрологии (продолжение).

**1 92**

**Цена одного номера 1 р. 95 к. (по подписке), 2 р. 50 к (в розницу).**
**В РОЗНИЦУ ЖУРНАЛ ПОСТУПАЕТ В КРАЙНЕ ОГРАНИЧЕННОМ КОЛИЧЕСТВЕ.**